L'ŒIL
Art, architecture, formes nouvelles en Italie

La Fortezza del Belvedere, récemment restaurée sur initiative de l'Azienda di Turismo. Du Belvedere, tout Florence et ses alentours. Un panorama vraiment unique et enchanteur.

Florence

Manifestations en 1963

Exposition-marché Nationale d'Art Contemporain, Palazzo Strozzi, 23 mars - 28 avril.

XXVIe mai Musical Florentin, Théâtre Communal, Théâtre de la Pergola, Giardino di Boboli, 10 mai - 28 juin.

«Rencontres avec la Musique», une saison musicale dans les lieux les plus suggestifs de l'art florentin, septembre.

IIIe Exposition-marché Internationale d'Antiquité, Palazzo Strozzi, 14 septembre - 14 octobre.

Exposition-marché Internationale de l'ameublement, habillement, étrennes pour l'Enfant, Palazzo Strozzi, 7 décembre - 6 janvier 1964.

Renseignements

AZIENDA DI TURISMO

Via Tornabuoni 15

FLORENCE

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 97 · JANVIER 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Les fresques italiennes d'Avignon, *par Enrico Castelnuovo* 22
Piazza di Spagna, *par Mario Praz* 32
Le dessin baroque à Naples, *par Walter Vitzthum* 40
Le frère de Casanova, *par Robert Abirached* 52
Nouvelle figuration et nouvelle abstraction en Italie, *par Franco Russoli* . . 58

L'ŒIL du décorateur

Le château de Villadeati, *par Luce Hoctin* 70
Idées italiennes 78

Photographies

Photographies en noir: *Archives photographiques, Hurault, Archives Einaudi:* Les fresques italiennes d'Avignon; *O. Savio, P. Monti, Victoria & Albert Museum:* Piazza di Spagna; *Marc Lavrillier, Services photographiques du Musée du Louvre, du Musée des Offices, de l'Albertina, du British Museum, de la National Gallery of Scotland, Edimbourg, de la Christ Church Library, Oxford, de l'Art Museum, Princeton et de la P. Morgan Library, New York:* Le dessin baroque à Naples; *Giraudon, Bulloz, Services photographiques du Musée de Nantes:* Le frère de Casanova; *Boccardi, O. Savio, P. Monti, Bacci, Sala Dino, Gian Sinigaglia:* Nouvelle figuration et nouvelle abstraction en Italie; *Paolo Monti:* Le Château de Villadeati; *P. Monti, Aldo Ballo, Foto Mari, Rampazzi, Serge Libis:* Idées italiennes.

Photographies en couleurs: *Scala-Einaudi: pages 29 et 30; Services photographiques du Musée de Darmstadt: page 40; Services photographiques de l'Albertina: page 45; Marc Lavrillier: pages 46-47; Bacci, Savio: page 60; Paolo Monti: pages 77 et 78.*

Notre prochain numéro

Art, architecture, formes nouvelles en Scandinavie.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne)*
mandat postal international
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse · Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.— · Belgique, 75 francs · Italie, 1000 lires (plus taxes)

Les fresques italiennes d'Avignon

PAR ENRICO CASTELNUOVO

Familiarisant les artistes français avec la peinture transalpine, elles ont joué un rôle considérable au Moyen-Age. Mais, au cours du siècle dernier, on les a laissé disparaître presque complètement

◄ *Matteo Giovanetti :* Saint Martial ressuscite les filles d'Arnulfus à Tulle. *Détail. Palais des papes, chapelle Saint-Martial.*

Au-dessus du titre

Matteo Giovanetti : Détail de la fresque représentant les Miracles survenus pendant la sépulture de saint Martial. *1345-1348. Avignon, Palais des Papes, chapelle Saint-Martial. Dans les fresques des chapelles Saint-Martial et Saint-Jean au palais des papes, Matteo Giovanetti, peintre de Clément VI et de ses successeurs, a traité les figures avec un souci de vérité psychologique qui en fait de remarquables portraits.*

Les cycles de fresques du XIVe siècle qui ont subsisté à l'intérieur du Palais des Papes, à Avignon et, de l'autre côté du Rhône, à Villeneuve, dans les ruines de ce qui fut « la plus riche maison de Chartreux qui soit ... au royaume de France » (François de Belleforest, Cosmographie universelle, 1575) sont d'admirables témoignages d'un événement capital dans l'histoire de la peinture gothique: la rencontre, c'est-à-dire la découverte réciproque, d'artistes italiens et d'artistes français. Le personnage principal de cet épisode fut un prélat de Viterbe, Matteo Giovanetti, peintre des papes durant un quart de siècle (1343-1368), auteur des fresques des chapelles Saint-Martial et Saint-Jean, de celles de la Salle de l'Audience au palais papal, et qui décora aussi la chapelle d'Innocent VI à Villeneuve. L'histoire de ces peintures au cours des deux derniers siècles, qui est en fait l'histoire de leur destruction, met bien en lumière l'incompréhension totale que la peinture italienne révolutionnaire du Trecento rencontra en France, — dans une certaine France —, au XIXe siècle. Alors que se poursuit la déposition tant souhaitée des fresques de Simone Martini sous le porche de Notre-Dame des Doms, que les restaurations de la chapelle Saint-Jean et Saint-Martial s'achèvent, et que celle de la Garde-Robe vont commencer, il me paraît intéressant d'en résumer l'histoire.

Lorsque le 12 juin 1791, le dernier vice-légat, Filippo Casoni, abandonnait Avignon et le Palais des Papes, il laissait derrière lui, s'il faut en croire le comte de Grignan « une masure inhabitable ». On peut penser toutefois que ce jugement était assez exagéré et concernait surtout la partie du palais construite par Benoît XII. L'importante résidence des papes, durant les quatre siècles de son existence, avait éprouvé d'innombrables vicissitudes: un premier incendie l'avait ravagée en 1378, le jour même de la mort de Grégoire IX; de 1398 à 1411, elle avait dû soutenir un long siège; en 1413, un second incendie, d'une extrême violence, détruisait les fresques du Grand Office, — « la salle brûlée » — et celles du Consistoire; en 1650, c'est l'explosion de la poudrière du Rocher-des-Doms, puis, peu à peu, l'abandon d'une partie du palais, à mesure que la cour falote des vice-légats se retirait dans les appartements du midi. Malgré toutes ces épreuves, Jouvin, en 1672, dans son *Voyageur en Europe*, parle de peintures décorant toutes les salles, et John Locke, en 1675, déclare que le palais a conservé son ancienne splendeur. On peut donc présumer qu'à la veille de la Révolution, une grande partie des fresques étaient encore en assez bon état. Celles des deux chapelles de la tour Saint-Jean, la somptueuse décoration de l'Audience, avec le *Jugement Universel*, la *Crucifixion*, les *Prophètes* sur la voûte, le cycle profane de la Garde-Robe et la décoration de la chambre du pape étaient probablement intacts; les fresques de la chapelle Saint Michel, celles de l'appartement appelé « Rome » et la décoration des passages et des escaliers devaient subsister en grande partie. Après le départ du vice-légat, les appartements les mieux conservés et toute la partie qui n'avait pas été transformée en prison (l'aile à demi-détruite de Benoît XII) furent soumis à un pillage en règle. Une fonderie de plombs de chasse s'installa dans la tour Saint-Jean et on perça un énorme conduit de cheminée dans les voûtes des chapelles, ce qui, naturellement, endommagea gravement les fresques. La menace d'une destruction totale planait d'ailleurs sur le palais: le 1er octobre 1792, l'officier municipal qui présidait la réunion du conseil communal d'Avignon en l'absence du syndic proposait solennellement de raser « la Bastille du Midi ». C'est uniquement l'énormité même du bâtiment qui le préserva, en raison des frais considérables que l'opération aurait entraînés. Vers 1801-1802, le palais fut transformé en caserne, et c'est à peu près à cette époque qu'on détruisit les appartements dits « Rome » aménagés par Urbain V et décorés par Matteo Giovanetti aux environs de 1365-1366. Le peu qui restait disparut en 1837. Sous la Restauration, le palais continua à servir de caserne, avec les déplorables conséquences qu'on devine. Un régiment corse, en garnison à Avignon de 1821 à 1823, s'employa activement à détacher des murs de grands pans du revêtement, avec les encouragements de leur colonel, un certain Tiburce

▲

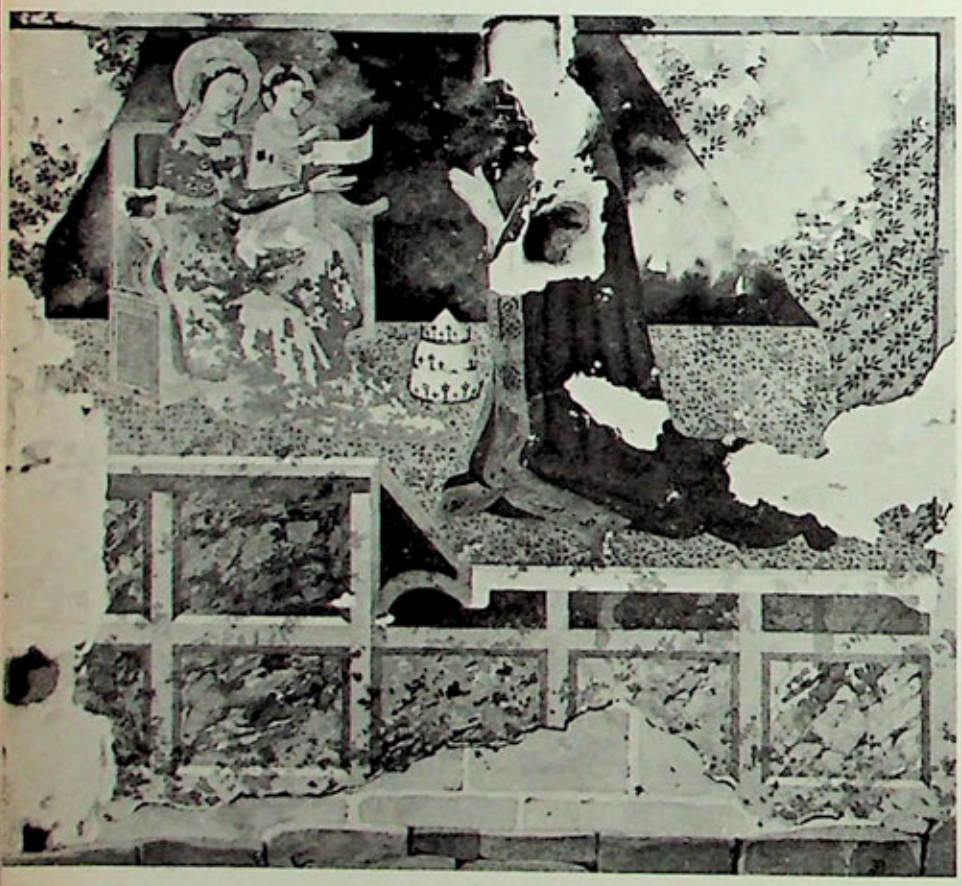
Matteo Giovanetti : Détail de l'une des fresques de la chapelle Saint-Martial. *Ce document montre bien l'attrait spécial qu'exerçaient sur les « amateurs » du XIXe siècle les visages que le colonel du régiment corse cantonné dans le palais achetait 25 sous.*

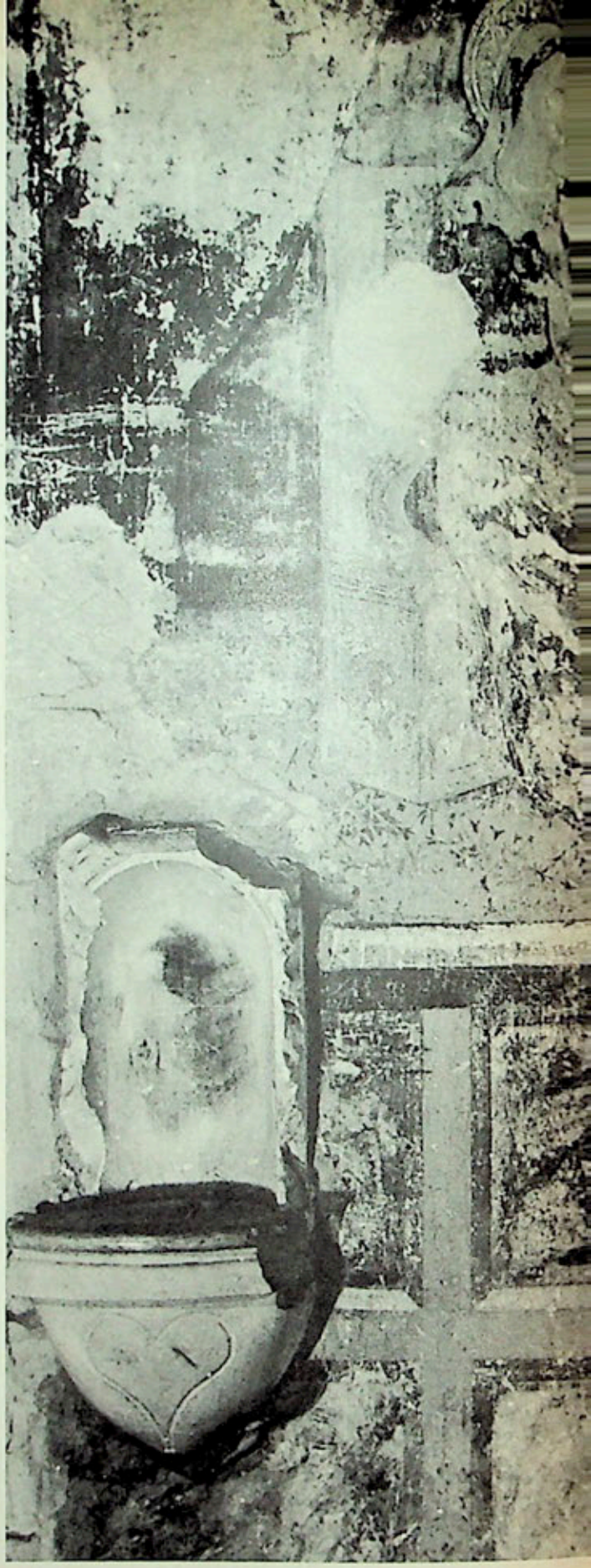
Page ci-contre

Matteo Giovanetti : en haut, Aurélien ordonné par saint Martial. *Détail. Chapelle Saint-Martial. En bas,* Prédication de saint Jean-Baptiste. *Détail. Chapelle Saint-Jean. Palais des Papes.*

Matteo Giovanetti : Innocent VI agenouillé devant la Vierge et l'Enfant. *Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, chapelle d'Innocent VI.*

Emmanuel Brune : Copie de la fresque reproduite page ci-contre. *Paris, Bibliothèque du Musée des Monuments Français. La comparaison entre les deux documents montre les dommages qu'ont encore subis les peintures depuis l'époque à laquelle Brune exécuta ses aquarelles (1878).*

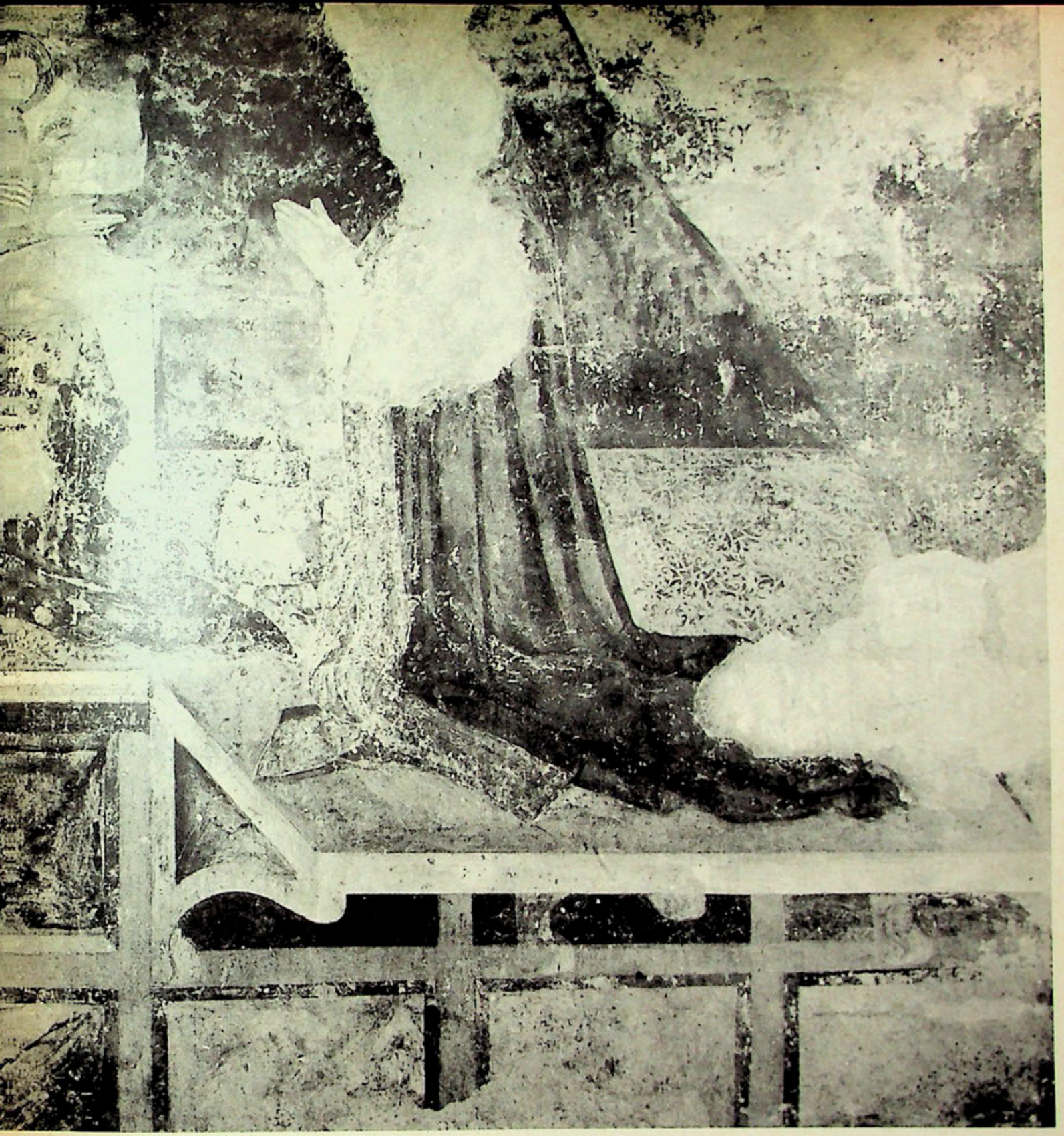




Sebastiani, qui achetait les produits de ce vandalisme et « donnait 25 sous à celui qui lui apportait un morceau d'enduit portant la peinture d'une figure entière... » (note manuscrite de Paul Achard, conservée à la Bibliothèque d'Avignon, ms. 1564).

Cette fructueuse activité devait être pratiquée alors non seulement par les militaires, mais par les civils, ouvriers, maçons etc... Des fragments de fresque, provenant très probablement de la chapelle Saint-Jean, ont été enregistrés ainsi lors de leur entrée au Musée Calvet d'Avignon (4 février 1877): *Quatre fragments de peinture à fresque ayant appartenu à une même figure de Sainte, détachée tout entière d'un mur de la Tour Saint-Jean du Palais des Papes d'Avignon vers 1820 par le maçon bisaïeul du vendeur. La figure entière a été brisée par une chute en petits morceaux ».*

Il semble que d'autres morceaux de même provenance soient passés à l'Hôtel Drouot en 1920, lors de la Vente Eugène Muntz (« Trois fresques provenant du Palais des Papes d'Avignon ont été adjugées 1250 frs », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1920, p. 47). A la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, parmi les aquarelles de P. Gélis-Didot et Henri Laffillée qui y sont conservées, il en est une représentant une tête de saint qui d'après les auteurs provient du palais des papes. Il s'agit semble-t-il d'une œuvre légèrement plus tardive que

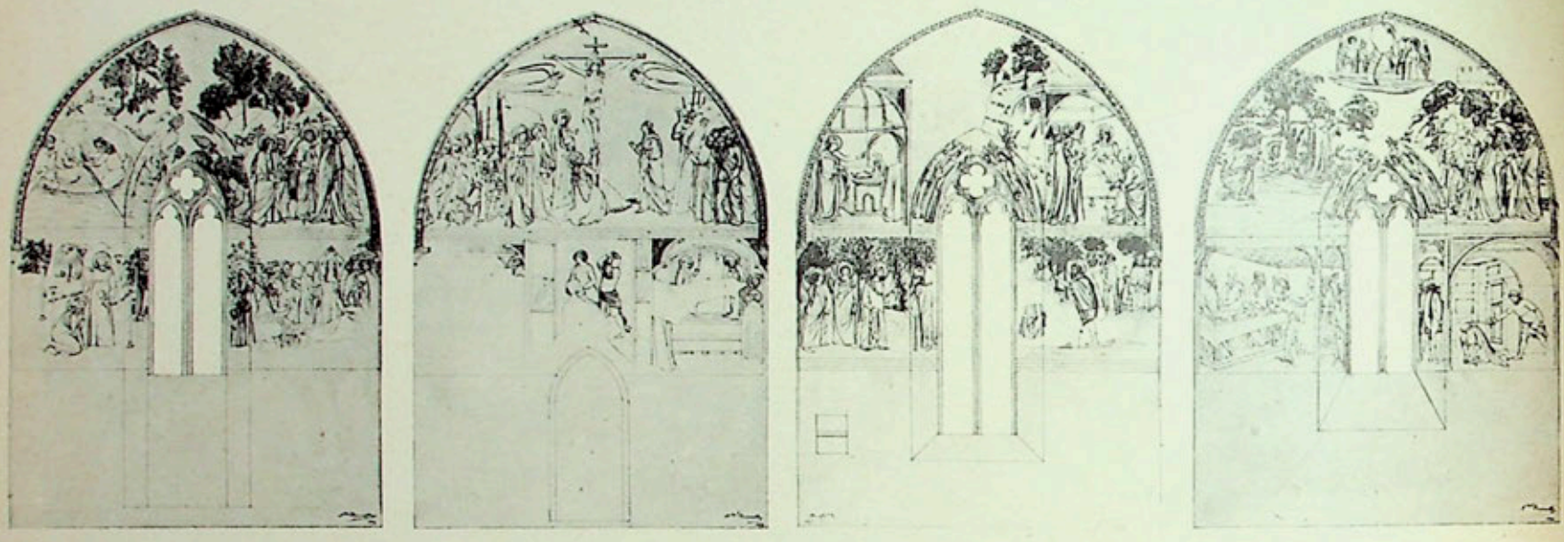


les peintures connues jusqu'ici dans le palais et que l'on peut dater de 1360 environ. Ces dépositions abusives ont trouvé en Stendhal un illustre témoin: il écrit dans les *Mémoires d'un touriste* (1837): « Ce palais est étrangement ruiné aujourd'hui, il sert de caserne et les soldats détachent du mur et vendent aux bourgeois les têtes peintes à fresque par Giotto... les contours rouges du dessin primitif sont encore visibles sur les murs... » C'est à Giotto (et parfois à Giottino) qu'étaient alors généralement attribuées les fresques d'Avignon.

Mais le nom prestigieux de Giotto ne suffit pas à préserver les fresques de la destruction, et une lettre de M. Soultrait à Arcisse de Caumont dans le *Bulletin monumental* de 1848 atteste que la situation n'avait guère changé à cette date. Le portier du palais, pour disculper la garnison, attribuait, lui, ce pillage à des artistes. Quoi qu'il en soit, même sans les interventions brutales des uns ou des autres, les peintures se détérioraient naturellement, en raison de l'état des lieux. En 1816, la superbe Salle de l'Audience sert de magasin à foin. Un correspondant anonyme de « la Ruche Provençale » écrit à cette époque: « L'enduit du grand tableau (le *Jugement Universel*) a souffert, l'on juge peu du coloris. Cet enduit se détériorera de plus en plus, jusqu'à ce qu'il soit défendu d'entasser du foin sur sa paroi et de l'entamer avec les fourches de fer que l'on emploie à cet usage ». Et il conclut: « Mon prin-

Matteo Giovanetti : Miracle de saint Martial à Agen. *Palais des Papes, chapelle Saint-Martial. L'élégance et l'éclat de ces peintures — la somptueuse chape du saint, les ornements de mosaïque multicolores, la profusion des ors et du lapis-lazzuli — donnent à la composition une saveur « courtoise » qui annonce le style international.*

Alexandre Denuelle : Relevé des fresques de Matteo Giovanetti *dans la chapelle Saint-Martial, au Palais des Papes. Paris, Bibliothèque du Musée des Monuments Français.*



cipal but sera rempli si je puis fixer un instant sur ces chefs-d'œuvre l'attention des autorités locales, et les déterminer à prendre quelques mesures pour en assurer la conservation ». Les autorités locales veillaient si bien que, grâce à leur inqualifiable négligence, la destruction totale de la fresque était achevée quelques années plus tard.

Le 18 février 1819, une lettre du ministre de l'intérieur au préfet du Vaucluse demande que soit transmise au conseil communal d'Avignon la requête d'une certaine dame Barret, qui désirait procéder à la déposition des fresques du palais des papes, et en particulier du *Jugement Universel*. Cette madame Barret, qui avait déjà effectué des travaux analogues en Italie, se proposait de placer ensuite les fresques en question au Musée Calvet ou au Louvre. Le 1er avril 1819, le syndic d'Avignon, le Comte de Cambis, transmet au préfet le rapport de l'administration du musée sur cette entreprise. Elle motive son avis négatif en déclarant que les fresques sont dans un tel état de dégradation qu'on ne pourrait en sauver que des fragments, et qu'alors « les parties détachées ne produiraient aucun effet, parce que le mérite de cet ouvrage... résulte uniquement dans l'ensemble ». D'autre part, si on restaurait les parties manquantes, on ne trouverait pas de local assez grand pour les contenir.

Le résultat de ces atermoiements fut que les autorités militaires occupèrent la salle et commencèrent à y établir des cloisons. Une commission nommée pour examiner les peintures constatait, le 8 novembre 1822, que le début des travaux avaient grandement endommagé la fresque, et que de nombreuses têtes avaient été dégradées. Elle proposait que des grilles de fer soient posées pour protéger ce qui restait. Cette mesure parut superflue au capitaine du génie Henri Boisset. En marge du rapport il note que les peintures ne présentent qu'« un très faible intérêt pour les arts », et que leur conservation « contrarie un établissement militaire ». Une autre commission, placée sous la direction du conservateur du Musée, accepta les conclusions du capitaine. Le *Jugement Universel* et la *Crucifixion* disparurent.

En 1828, ce fut la voûte peinte à fresque par Simone Martini sous le porche de Notre-Dame des Doms. Les descriptions du début du XVIIIe siècle montrent que la peinture était déjà fort mal en point, qu'une grande partie de l'outremer était tombé et que seuls étaient bien visibles le cheval du saint et la partie inférieure de la figure de la princesse; mais la *sinopia* était intacte. Paul Achard, dans une note manuscrite conservée à la Bibliothèque d'Avignon dit avoir vu dans sa jeunesse (1822-1829) « des restes notables de cette composition dont les traits à la sanguine sur le vif du mur reliaient les parties encore intactes des enduits ». Et dans son « Panorama d'Avignon » (1829), Joseph Guérin, après avoir signalé le mauvais état de l'œuvre ajoute en note, « cette peinture vient d'être tout à fait effacée ».

Cette destruction soulève les protestations de Montalembert, qui la mentionne avec indignation dans une lettre ouverte à Victor Hugo sur le vandalisme, publiée par la *Revue des Deux Mondes* le 1er mars 1833. Dans la même lettre, Montalembert se préoccupe aussi de l'état des fresques du palais. « ... Dans une des tours, des merveilleuses fresques qui en couvraient la voûte ne sont plus visibles qu'à travers les trous du plancher, l'escalier et les corridors de communication ayant été démolis. D'autres, éparses dans les salles, sont livrées aux dégradations des soldats, et aux larcins des touristes, anglais et autres. »

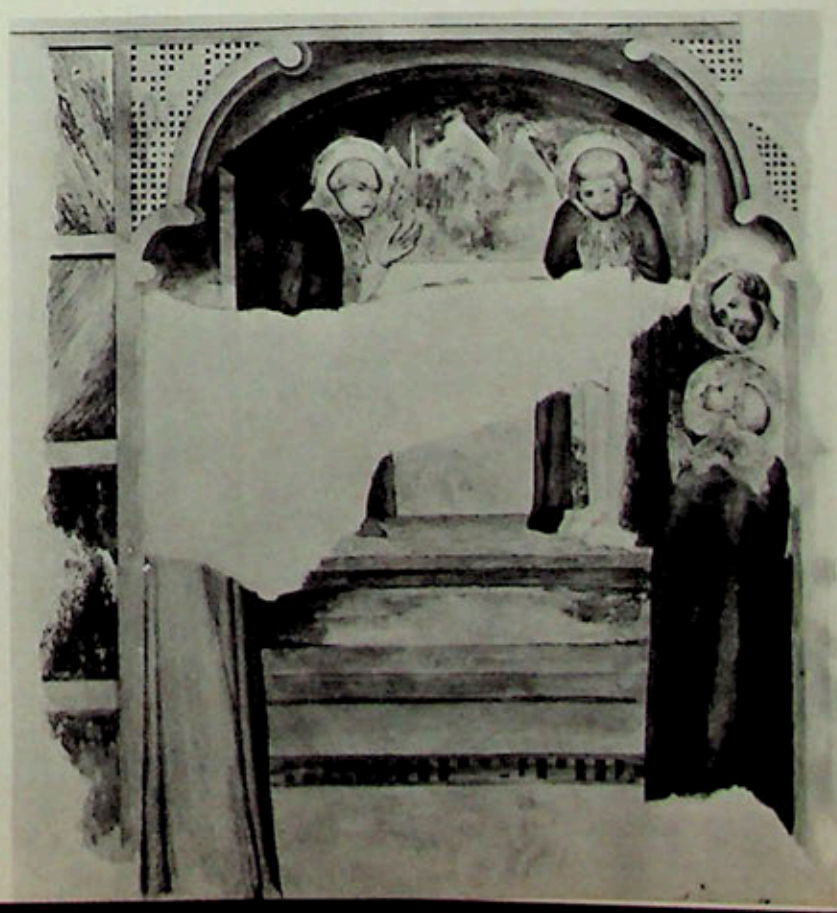
C'est à cette époque, après les destructions de la Révolution et de la Restauration, que, sous l'influence des idées romantiques, les protestations contre de tels massacres commencèrent à être entendues. En 1834, Prosper Mérimée est nommé « inspecteur général des Monuments Historiques ». L'année suivante, dans ses *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, il écrit: « Une tour et une partie de l'église ont été peintes à fresque, par le Giotto suivant les uns, par le Giottino suivant les autres. Les peintures de la tour sont fort détériorées, mais ce qui en reste est encore admirable... Au reste, ce n'est pas le temps qui a le plus endommagé ces belles fresques. Depuis la Restauration, le palais sert de caserne... » Il y revient dans une lettre au ministre Duchâtel, en 1839: « Les réclamations que j'avais formées en 1835 au sujet du déplorable état où on laissait les belles figures de Giottino dans le palais des papes à Avignon ont été écoutées en partie... Mais les prophètes de l'église sont

encore exposés à toutes les insultes des soldats. Depuis mon passage, une de ces figures a été horriblement barbouillée ». Entre 1842 et 1844, on prend les premières mesures de protection. La tour Saint-Jean est isolée; pour accéder aux chapelles, on construit un escalier de fonte, — et non pas en pierre comme le voulaient certains —, pour la charmante raison que « en le faisant avec ornements gothiques, il se trouverait en parfaite harmonie avec le style des peintures et des fenêtres de la tour » (Archives de la Commission des Monuments Historiques, 7 juillet 1842). En 1845, Mérimée demande qu'on exécute des relevés: « ... le travail pourrait être confié à M. Viollet-Leduc et à M. Denuelle. M. Viollet-Leduc, à ma prière, a dessiné un compartiment de l'étage inférieur de la tour peinte ». Le travail fut demandé finalement à Denuelle, qui se rendit sur place en 1847 lorsqu'on commença à installer les échafaudages pour permettre l'examen et la copie des peintures. Finalement, le 16 décembre 1848, Denuelle est envoyé à Avignon pour y commencer aussitôt les copies en grand format. Denuelle fit plusieurs campagnes de copie, en 1849, 1859 et 1878; ses aquarelles sont aujourd'hui divisées entre la bibliothèque du Musée des Monuments Français, où elles constituent un fond important, et la bibliothèque du Musée Calvet à Avignon, mais la majeure partie d'entre elles (114 feuilles de grand format) a été dispersée après que le gouvernement français ait repoussé l'offre d'Hyppolyte Taine, gendre de Denuelle, qui lui proposait d'acheter les dessins, après la mort du peintre, survenue à Florence le 4 décembre 1879.

En 1849, alors que Denuelle entreprenait une œuvre qui était une reconnaissance, tardive mais heureuse, de l'extrême importance des peintures, Chaix publiait un petit opuscule, « *Des anciennes peintures du Palais des Papes d'Avignon* », qui constituait un acte d'accusation impitoyable contre l'incurie, le vandalisme et l'incompétence de l'administration avignonnaise. Chaix, peintre modeste, défendait passionnément les grands témoignages artistiques d'un passé glorieux dont ses concitoyens s'acharnaient avec le plus grand zèle à effacer les traces. Il se préoccupait notamment de faire des copies des fresques de Martini, dans le porche de la cathédrale, qui étaient en train de disparaître.

En 1857, Mérimée et Courmont, alors inspecteur général des Monuments Historiques, attirent à nouveau l'attention du ministre sur la dégradation des fresques, et finalement, en 1873, grâce aux interventions réitérées de Denuelle, on nomma un conservateur des peintures du palais, qui fut l'ancien archiviste départemental, Paul Achard. Les mésaventures n'étaient pourtant pas terminées et un rapport d'Achard précisément, le 7 décembre 1877, déplorait les dommages causés par les soldats qui prenaient pour cible les figures des prophètes de l'Audience. En 1878 enfin, le Génie militaire détruisait « les derniers vestiges d'une ancienne fresque attribuée à Giotto dans les basses fosses de la tour de Trouillas ».

(Suite en page 90.)



◄ *Matteo Giovanetti :* Naissance de saint Jean-Baptiste. *Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, chapelle d'Innocent VI. A la Chartreuse comme au Palais des Papes, ce sont les visages qui ont le plus souffert du vandalisme du XIXe siècle.*

Ci-contre en haut

Emmanuel Brune : Copie de la fresque représentant les Miracles du Christ *dans la chapelle d'Innocent VI à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Paris, Musée des Monuments Français. Depuis l'époque à laquelle ces relevés ont été faits, le groupe de personnages debout à gauche a entièrement disparu.*

Ci-contre et au centre

Alexandre Denuelle : Copies des fresques de la chapelle Saint-Jean *au Palais des Papes. Paris, Bibliothèque du Musée des Monuments Français.*

PIAZZA DI SPAGNA

Texte de Mario Praz

La place d'Espagne et l'église de la Trinité-des-Monts, *avant la construction de l'escalier. Gravure anonyme exécutée probablement en 1673 et non en 1773 comme l'indique l'inscription.*

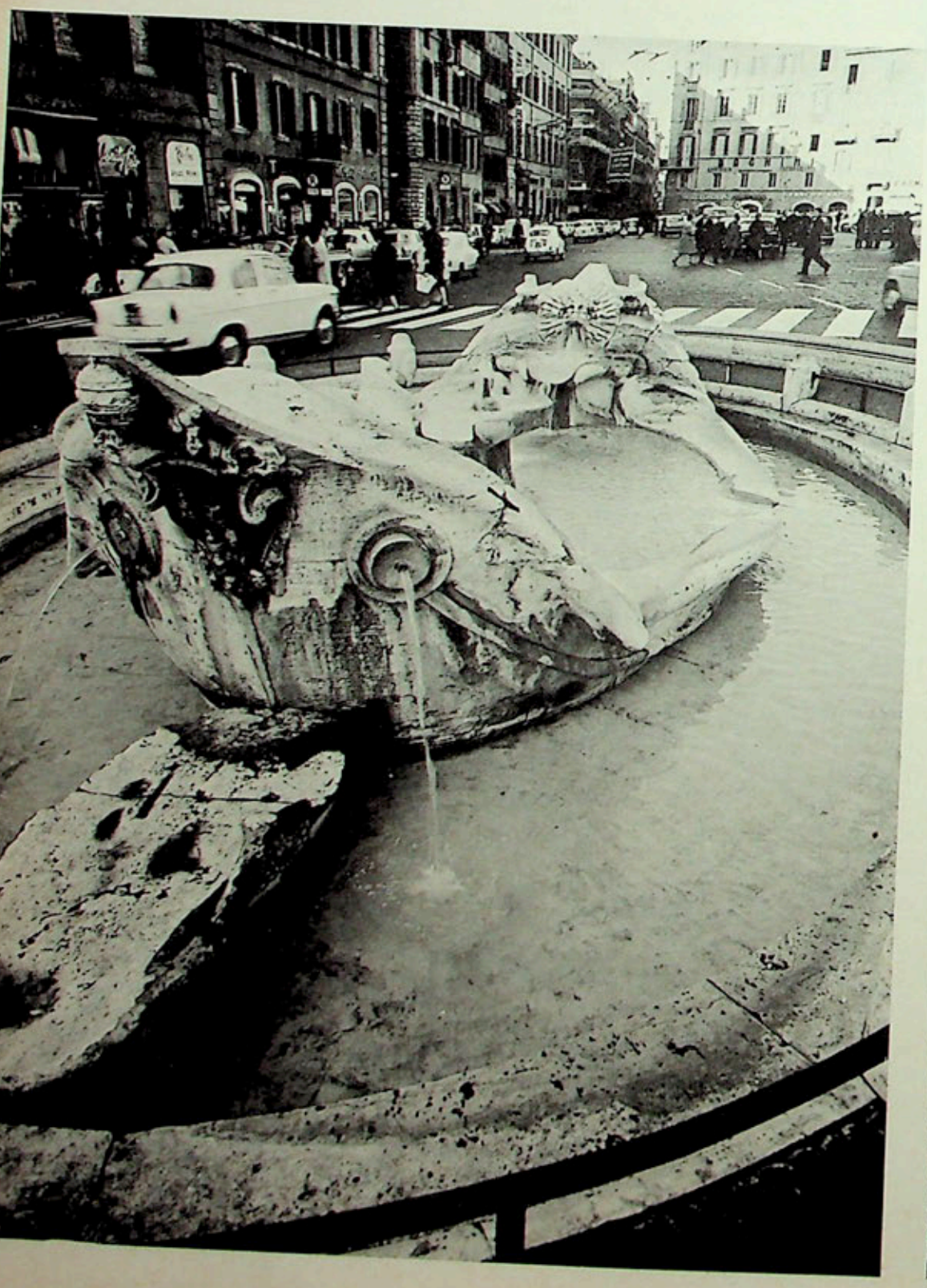
Il y a des places qui naissent parfaites: malienborg Plads à Copenhague et la Place ndôme à Paris sont des exemples qui vien- nt d'emblée à l'esprit. Il y en a d'autres i., tout en utilisant un plan préexistant, en ent une harmonie imprévue, transforment e prose en une poésie: telle la Place Navone. lfin il y en a d'autres encore qui naissent peu comme par hasard, ont une longue sitation de chrysalides, jusqu'au moment où, r un coup de génie, elles déploient des ailes papillon angélique, d'*angelica farfalla*, mme dit Dante. C'est le cas de la Place Espagne qui, de champ gisant aux pieds la Trinité-des-Monts, s'est peu à peu trans- rmée au cours des siècles jusqu'à devenir t ensemble inimitable qui en fait une des us belles places du monde, sinon la plus belle, comme le voulait Gabriele d'Annunzio dans une page de jeunesse, où, du reste, il insiste trop sur la mollesse des Quirites, sur la volupté de la paresse, sur les rendez-vous des amants et la guérison des convalescents. Ce dernier thème en tout cas est hors de propos, si l'on pense à Keats, dont le souvenir est toujours présent Place d'Espagne, et qui n'y vint pas pour guérir, mais pour mourir d'un mal que seul un décadent pouvait trouver exquis.

Les traits irréguliers de l'adolescente, marqués de cette rusticité que possédèrent bien d'autres coins de la Ville, reconquise par la campagne environnante au cours des siècles qui suivirent l'effondrement de l'Empire, prirent ensuite, plus près de nous, la mine altière d'une grande dame, d'une *dama di piazza*, comme on appelait autrefois à Naples une dame de l'aristocratie. Et une vraie dame de la ville des papes, avec un parfum de dévotion. Car, de même que la passiflore est bigarrée par les images des instruments de la Passion de Jésus, la Place d'Espagne semble suggérer dans sa forme le monogramme même du Christ: une forme en clepsydre semblable à celle de la lettre *Khi* de l'alphabet grec, dans laquelle vient s'insérer perpendiculairement le bâton de la Via Condotti, qui, joint à l'anneau de l'Escalier d'Espagne, forme la lettre *rho* de cet alphabet: *Christos*. Cette fantaisie baroque ne messied pas à une place qui doit au style baroque ses principaux monuments: la Barcaccia et le Collège de *Propaganda Fide*; en tout cas elle peut servir à justifier ici la présence d'une colonne en l'honneur de l'Immaculée Conception.

La place d'Espagne. *Au fond, la colonne de l'Immaculée Conception devant* le palais de la Propaganda.

coup de génie qui transforma la chrysalide en un papillon angélique fut, comme on l'a deviné, la création de l'escalier de la Trinité-des-Monts, qui, tout d'abord suggéré par Mazarin, fut bâti pendant la première moitié du dix-huitième siècle (inauguré en 1725) grâce à un legs de dix mille écus, dû à Etienne Gueffier, qui avait été secrétaire de l'Ambassadeur de France et qui mourut à Rome en 1661. De la fontaine qu'Urbain VIII avait fait placer dans l'axe du débouché de la Via del Babuino, une rampe étroite bordée d'ormes montait jusqu'à l'église en haut, à la lisière du Pincio, et au couvent français des Minimes. C'est à ces moines que Gueffier avait légué les dix mille écus pour qu'ils bâtissent une montée solennelle de la Via del Babuino à l'église. Le plan fut soumis à Alexandre VII par le père Elpidio Benedetti. Mais, comme ce projet semblait destiné exalter la gloire du roi de France, Alexandre VII le jugea inacceptable.

L'idée fut reprise au commencement du dix-huitième siècle. En 1717 Clément XI chargea le cardinal Joseph Emmanuel de la Trémoille, titulaire de la Trinité, de faire un rapport à ce sujet, et pressa les moines. Ceux-ci, voulant accroître par le jeu des intérêts composés les fonds destinés à la construction, demandèrent un délai de dix ans que le pape refusa. Les diplomates français, sans réfléchir au précédent échec du père Benedetti, soutenaient que le projet de l'escalier qui devait être construit avec de l'argent français sur une propriété française, avait besoin du seul consentement du roi de France, tandis que le Magistrat papal des chaussées ripostait que l'escalier allait être un lieu de passage public, et, comme tel, relevait des autorités romaines. Les Français avaient à leur service un habile architecte, Francesco de Sanctis, qui était alors en train de bâtir la Trinité des Pèlerins, tandis que les Romains favorisaient Alessandro



bœcchi qui avait dessiné les escaliers et
s quais du port de Ripetta. La chose
e fit aucun progrès sous le pontificat de
ément XI. Innocent XIII changea de
c:tique et cessa d'appuyer le Magistrat
ss Chaussées. En conséquence, le cardinal
rnand Gaétan de Rohan déclara gra-
eusement que le gouvernement français
nsidérerait comme un honneur d'exé-
tter à ses propres dépens le projet que le
ape voudrait bien approuver.

Le pape autorisa le projet de de Sanctis
en octobre 1723, les pères l'envoyèrent
Paris pour approbation. L'escalier fut
rminé pendant l'année jubilaire 1725
us le pontificat de Benoît XIII. Le
irecteur de l'Académie de France avait
roposé de le décorer avec les statues de
x saints français et de commander celles-
là d'anciens élèves, mais son gouverne-
ent n'accepta pas ce projet. De nouvelles
mplications surgirent alors que l'escalier
ait déjà en usage. L'Espagne avait acheté, sous Innocent X, pour y loger sa propre ambassade, le palais Monaldeschi, place de la Trinité (ainsi s'appelait la place alors), et l'avait agrandi par l'acquisition de maisons voisines; elle avait juridiction sur la plus grande partie de la place et des rues adjacentes: c'était ce qu'on appelait le *franco*, qui causa une quantité de vexations et de rixes, parce que les Espagnols, par exemple, s'emparaient de temps en temps de jeunes hommes du peuple qui passaient par là pour les forcer à servir dans l'armée espagnole. La France, d'autre part, avait juridiction sur la Trinité-des-Monts et une partie de la place du côté de la Via del Babuino.

Les gardes de l'Ambassade espagnole assuraient la police de l'escalier, tout en se livrant aux violences dont on a parlé; les Français se plaignaient de l'ingérence d'une puissance étrangère sur un terrain de leur propriété. Les autorités romaines statuèrent que la juridiction de l'Ambas-

Page ci-contre en haut

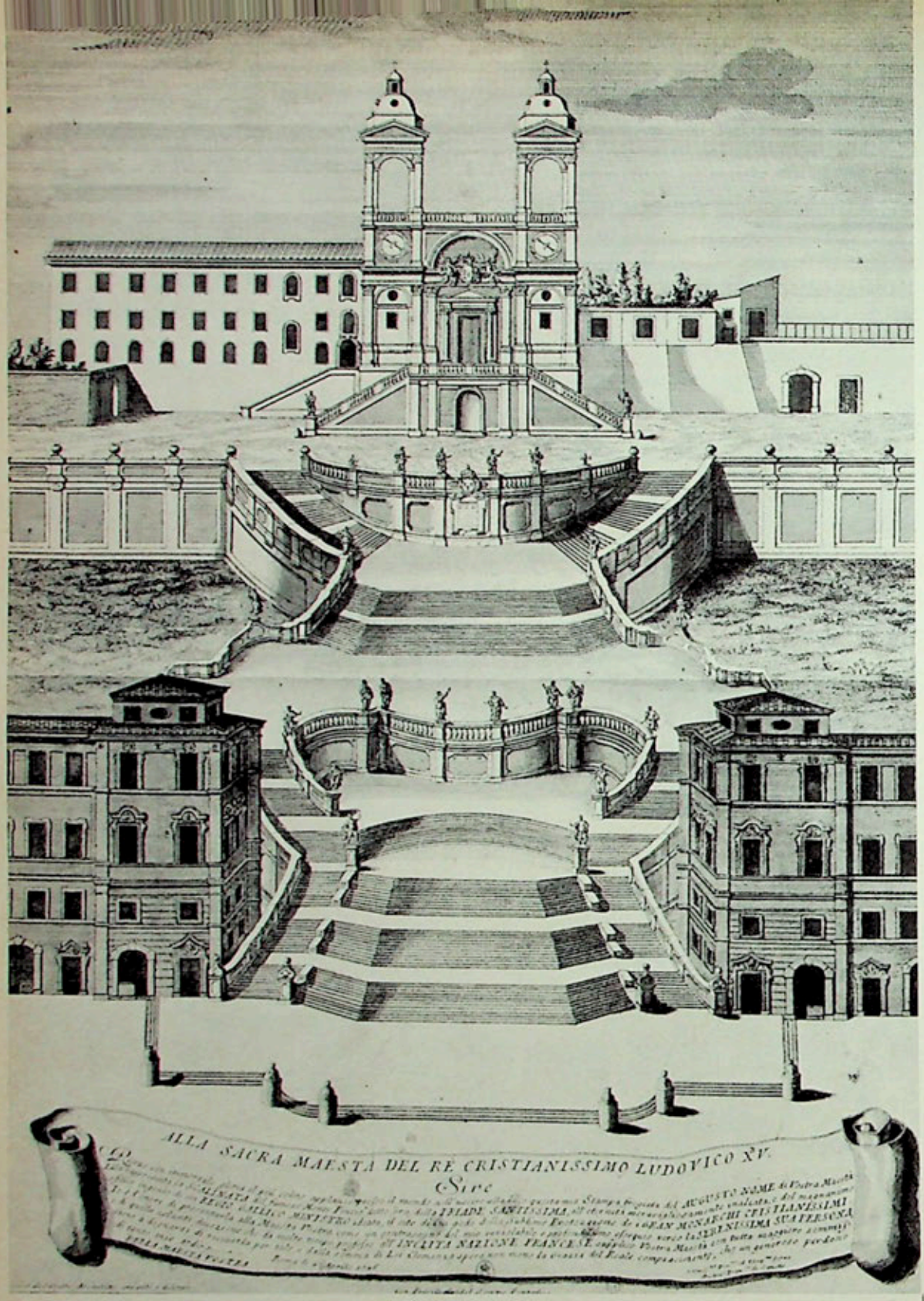
Derrière la Barcaccia, *au pied de l'escalier, la* Keats-Shelley Memorial House, *où Keats mourut en 1821.*

Page ci-contre, en bas à gauche

La fontaine de la Barcaccia, *de P. Bernini. Au fond, le début de la via del Babuino.*

Piranèse: La place d'Espagne et l'escalier de la Trinité-des-Monts. *1750.*

▼



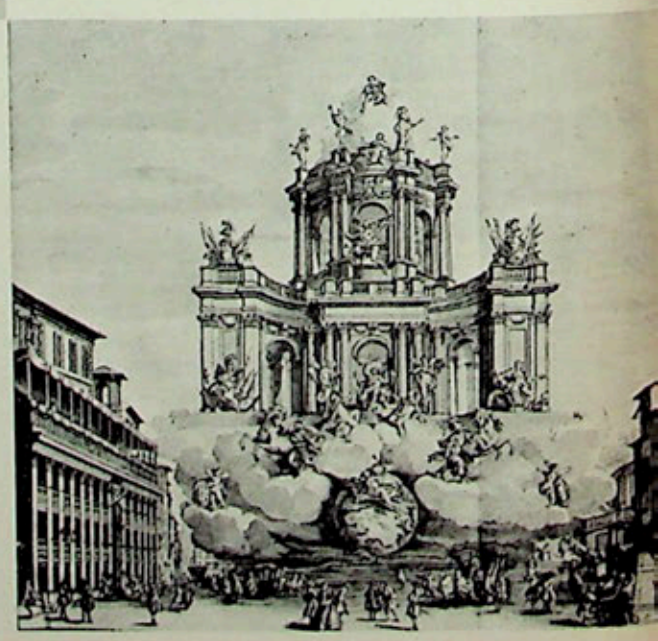
sade espagnole comprenait aussi l'escalier. De la sorte le nom détesté des Espagnols resta à la place sur laquelle était située leur ambassade, et s'attacha même à l'escalier que les Français avaient construit à leurs frais sur leur propre terrain.

Le premier projet de l'escalier, qui est conservé au Vatican, est de style français: deux chemins carrossables montent jusqu'à la terrasse en face de l'église en formant une ellipse fermée et deux demi-ellipses; deux courts escaliers sont pratiqués le long des axes mineurs des demi-ellipses, tandis qu'au centre de l'ellipse complète qui forme terrasse, on voit une statue équestre du Roi Soleil et une fontaine. Mais naturellement Pietro Bernini (le père du plus célèbre Gian Lorenzo) n'avait pas prévu le Roi Soleil quand il décora avec le soleil la fontaine de la Barcaccia en bas. Sanctis élimina les chemins carrossables qui auraient demandé des courbes assez amples pour être praticables sur une pente si escarpée. D'ailleurs les pères français, qui étaient assez regardants, firent bâtir à l'architecte les deux maisons qui flanquent le premier perron et donnent l'impression de le rétrécir, dans le but de louer les rez-de-chaussée et les entresols comme boutiques, et les autres étages comme habitations.

Le charme de l'escalier réside principalement dans les multiples contrastes entre les rampes et les terrasses. Les courbes gracieuses des balustrades concaves et les lignes raides des parapets sont des façons contrastantes de limiter les masses. Une décoration à l'aide de statues, comme

en avait proposé le Directeur de l'A démie de France, n'aurait fait qu'obsc l'adroite opposition des différentes m et la combinaison de leurs formes con tantes. On peut se représenter par l'imag tion l'effet qu'aurait produit sur cet esc une foule d'anges tels que ceux qui, su pont Saint-Ange, porteurs des symboles la Passion en de charmantes attitudes, découpent contre le ciel avec leurs vêtem qui semblent palpiter au vent. Une vi de l'échelle de Jacob traduite en ballet. M il n'y aurait pas eu ici le ciel comme f pour marquer fortement les poses des stat Ce ne sont pas des danses d'anges, mais danses populaires et des couleurs voya qui animèrent l'escalier de temps en tem Des hommes du peuple dans leur costu traditionnel et des *ciociare* dansèrent, au d neuvième siècle, sur les paliers pour amu les étrangers: ces mêmes *ciociare* — jol filles d'Anticoli Corrado, de Saracineco, Cineto et d'Olevano — s'offraient com modèles aux artistes à une époque où l'o croyait à l'étude d'après nature, au cara téristique, au pittoresque; et ces mêm *ciociarette* harcelaient les passants de le offres de roses, d'œillets, de bouquets violettes, commerce qui aujourd'hui s'est fi dans les étalages de fleurs disposés au pi de l'escalier comme des bouquets de fleu artificielles sur un autel. Une fois, de mêm qu'un autel resplendit d'une constellatio de cierges, l'escalier brilla de flambeaux ce fut lorsqu'on fêta Fanny Cerrito, la dan seuse qui alors faisait fureur au théâtr Alibert près de là, et habitait au coin de l place et de la Via Condotti. Maintenan depuis 1951 chaque mois de mai l'escalier s transforme en jardin d'azalées, et alors so caractère et sa position d'autel s'accentuent

Dans une des meilleures de ses *Cose viste* « Via Condotti », Ugo Ojetti a comparé l'esca lier d'Espagne à un autel: « Ainsi, pas à pas je suis sorti de l'ombre dans la lumière épa nouie de la Place d'Espagne, et c'est comm quand l'on quitte la nef d'une église et qu'on se trouve devant les degrés du maître-autel La centaine de bouquets de narcisses, de mimosas, d'œillets, de tulipes alignés sur les étalages des fleuristes au pied de l'escalier aident aussi à la comparaison. Il n'y a pas un souffle de vent, et des bouches des deux soleils sculptés dans la Barcaccia l'eau jaillit



◄ *Fenêtres sur la place d'Espagne.*

Page ci-contre, à gauche

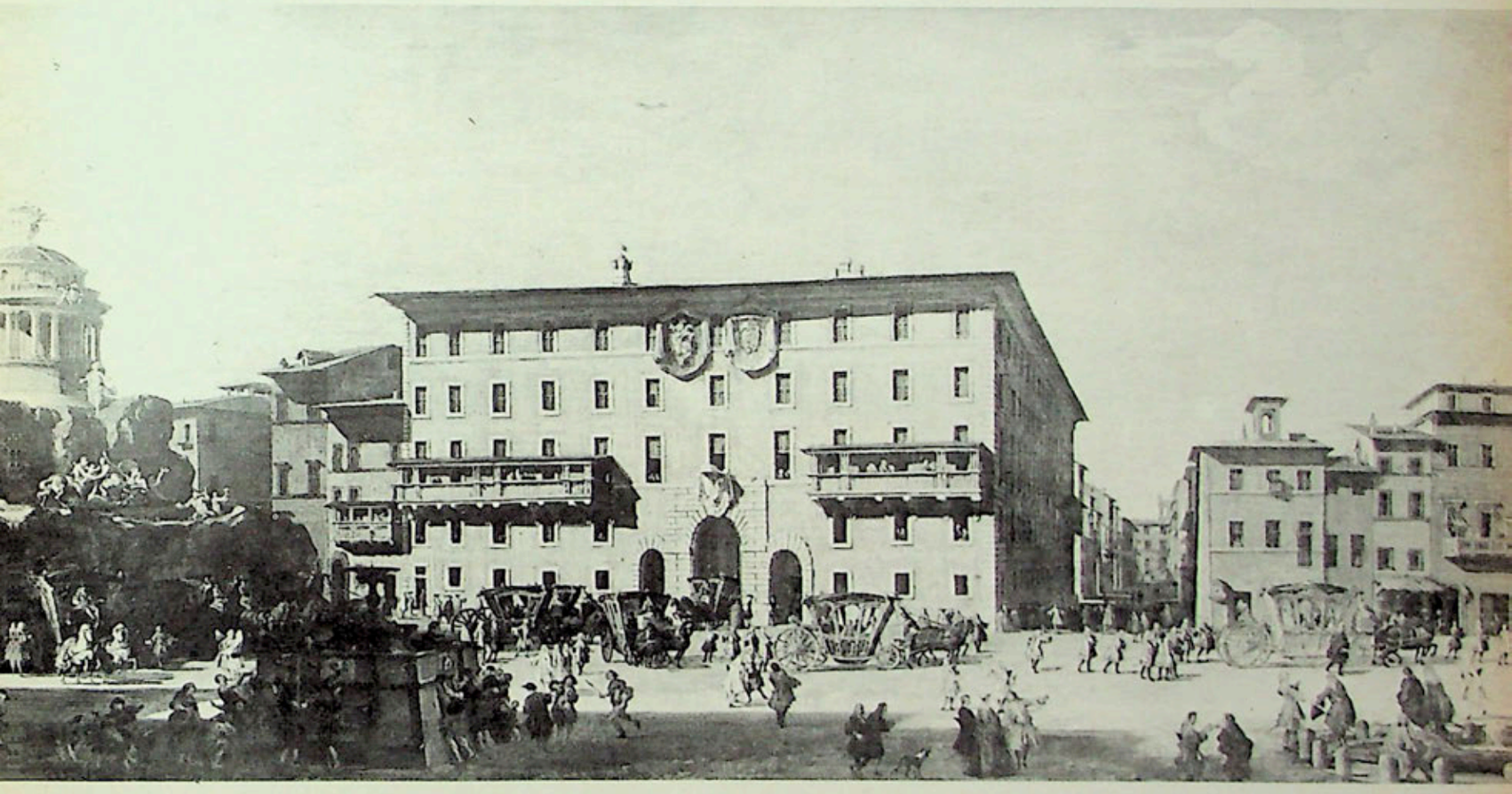
Francesco de Sanctis : L'Escalier de la Trinité-des-Monts. *1726. L'escalier avait été inauguré en 1725.*

Page ci-contre, en bas

Feu d'artifice *tiré sur la place d'Espagne le 4 juillet 1728, en l'honneur du mariage du Prince des Asturies, futur Ferdinand VI, avec Barbara de Bragance, fille de Jean V de Portugal, et de son fils Joseph de Portugal, avec Marie Anne Victoire d'Espagne, fille de Philippe V. Gravure de N. Salvi et F. Vasconi, d'après G.P. Pannini.*

G.P. Pannini : Fête donnée sur la place d'Espagne *par le cardinal Bentivoglio le 23 septembre 1727, pour la naissance de l'infante d'Espagne. Londres, Victoria & Albert Museum.*

▼



un parfait éventail, copieuse et continue mme la lumière du soleil. Sous l'azur non tærrompu l'air est si transparent que d'ici- s; je lis l'inscription sur le socle en haut: o› VI Pont. Max. D'un côté Propaganda dle et la colonne avec l'Immaculée qui se mt en équilibre sur un croissant; de l'autre, coin du Babuino la librairie Piale et à un e:mier étage ce mystérieux écriteau, Duetti, mt je n'ai jamais su s'il est un nom de mille ou un doux conseil. Tout est immobile mme derrière une vitrine immense. Si je 'æssieds sur la marche qui entoure la fon- ime et si j'attends, je crois que je me verrai l'âge de vingt ans, la canne à la main, llure dégagée, comme si le monde était à moi. ssayons. Ne me reconnaît-on plus? Ici à o›ite de la Barcaccia en avril le marchand citrons plantait son kiosque, avec la tente rayée de rouge et de blanc et le jet d'eau qui en retombant dans le barillet de cristal faisait danser en rond quatre cerises cramoisies: en haut et en bas, en haut et en bas, toujours la même histoire... »

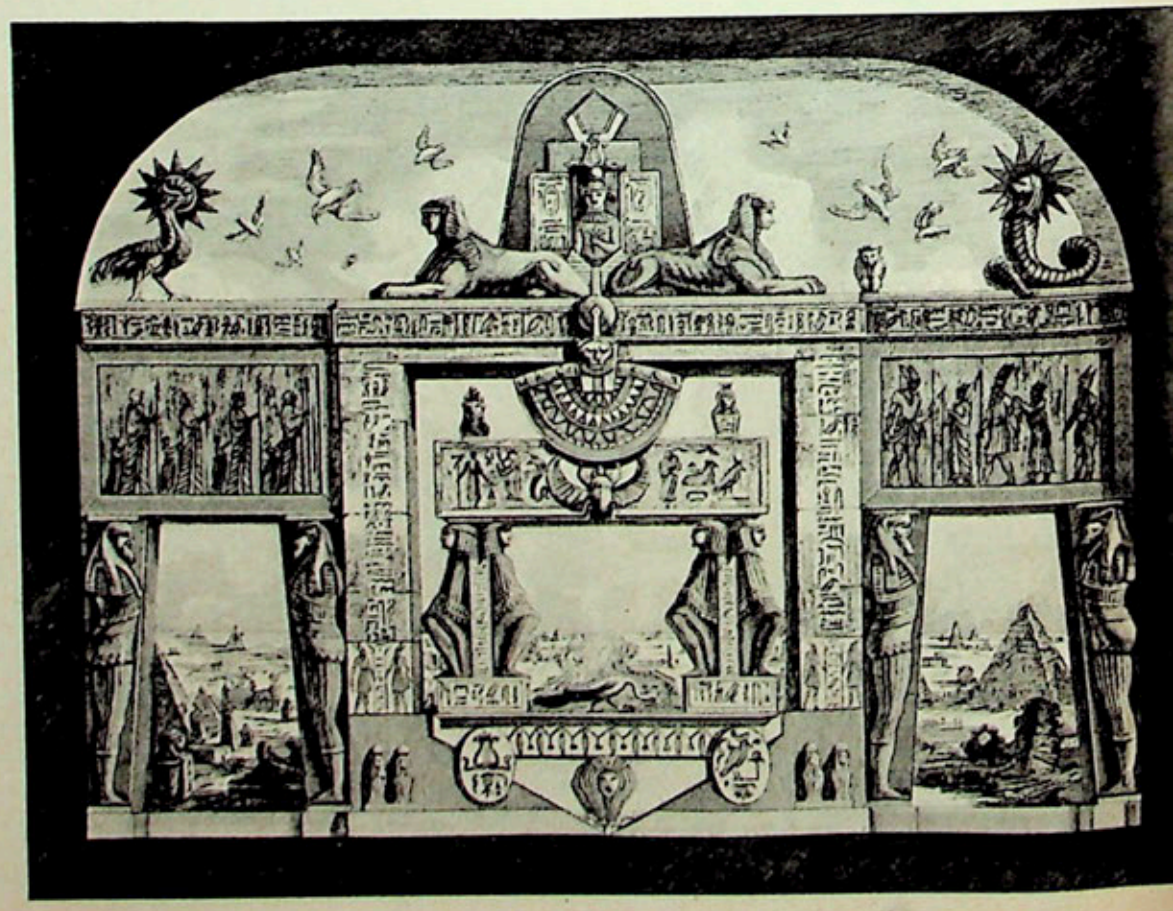
A de telles réminiscences, à de tels regrets, dans la manière des *Roundabout Papers* de Thackeray, la place se prête merveilleusement. Elle est surchargée de souvenirs, si grand est le nombre de personnages célèbres, italiens et étrangers, qui y ont vécu. Une des maisons est consacrée tout simplement au souvenir: la Keats-Shelley Memorial House à côté de l'escalier. On y conserve des souvenirs des deux poètes, et un masque en cire que Byron mit pour une fête de carnaval en Romagne; mais dans les chambres aux parois revêtues de livres et aux planchers couverts de tapis — confiés aujourd'hui aux soins d'un couple d'écrivains dédaigneux des succès faciles, la romancière Vera Cacciatore et son mari le poète et philosophe Edoardo Cacciatore — quelle trace trouve-t-on de l'intérieur où John Keats languit pendant quelques mois de l'automne 1820 et de l'hiver 1821? Il habitait dans une très petite chambre du côté de l'escalier d'Espagne, celle qui est occupée maintenant par des vitrines d'objets associés à sa mémoire, et ne ressemble en rien à cette chambre garnie où l'on apportait au malade ces repas romains qui n'étaient pas délicats, car la tradition veut qu'il jetât quelquefois les *spaghetti* par la fenêtre. Il allait souvent se promener sur le Pincio avec un autre Anglais poitrinaire qui résidait aussi à Rome pour sa santé, un lieutenant Isaac Marmaduke Elton. Il paraît que Pauline Borghese, qui se rendait fréquemment à la prome-

▲
La partie méridionale de la place d'Espagne. A droite, derrière la colonne de l'Immaculée Conception, *la* piazzetta Magnanelli.

Le palais d'Espagne.
L'ancien palais Monaldeschi, acquis au XVIIe siècle, devint l'ambassade d'Espagne près du Vatican et donna son nom à la place.

▼

nade, faisait de l'œil au jeune lieutenant qui était de bel aspect et de haute taille, et que la chose irritait Keats, pour lequel dans ce temps-là tout appel aux sens était chargé d'amertume. Place d'Espagne mourut aussi Pauline de Beaumont, qui fut chère à Chateaubriand. Un peintre contemporain habite près d'ici, Giorgio de Chirico. Au numéro 9 habita Pasquale Belli, qui mérite d'être tiré de l'obscurité pour le seul fait qu'il fut un des premiers à Rome à meubler son appartement en style Empire. Au numéro 8, Lamartine composa *Graziella*; à l'Ambassade d'Espagne, au temps de l'ambassadeur Grimaldi, on représenta en 1782 l'*Anti-*



La colonne de l'Immaculée ► Conception, *de L. Poletti, érigée en 1856.*

Piranèse : Décor du Caffè Inglese, *au coin de la place et de la via delle Carrozze. Planche du recueil intitulé* Diverse maniere d'adornare i cammini, *1769.*

Rome de Vittorio Alfieri, dans laquelle le poète lui-même parut dans le rôle de Creonte. Il logeait à l'auberge du Sartore. Casanova fut attaché au secrétariat de l'Ambassade pendant une courte période; il logea ensuite à l'auberge appelée La Ville de Paris et dans la maison située en face de l'Ambassade, au numéro 32. Liszt logeait à l'hôtel Alibert: on le voyait souvent se promener dans la place en compagnie de la princesse Sayn von Wittgenstein. Byron habita une maison située en face de la Memorial House, quoique son nom, assez incongrûment, figure sur une boutique de modes au rez-de-chaussée de la Memorial House elle-même. Cagliostro logea à l'auberge dite de la Scalinata, Kotzebue à l'auberge Sarmiento. Le restaurant de la Barcaccia, autrefois dit de la Fontana, dans la Via Condotti, fut fréquenté par des artistes hollandais et par Winckelmann, qui était aussi un habitué du Caffè degli Inglesi au coin de la Via delle Carrozze (ainsi appelée à cause des remises où on louait des voitures), où se trouve aujourd'hui la librairie Bocca: le café était décoré en style égyptien par Piranèse, et si nous regrettons aujourd'hui la disparition de ce décor, il faut dire aussi qu'il fut loin d'enthousiasmer tous les contemporains. Par exemple le peintre Thomas Jones, élève de Richard Wilson, arrivé à Rome à la fin de novembre 1776, déprimé par la chambre mélancolique qu'il occupait près de la place d'Espagne, se réfugiait au Caffè Inglese, qu'il décrivait dans son journal: «une sale chambre voûtée, aux parois de laquelle étaient peints des sphinx, des pyramides et des obélisques d'après les bizarres dessins de Piranèse: des choses plus propres à la décoration d'un sépulcre égyptien qu'à une salle destinée à des entretiens. Assis là autour d'un brasero central, nous essayions de tuer le temps en buvant du café ou du punch ».

(Suite en page 87.)

Le dessin baroque à Naples

par Walter Vitzthum

On pourrait avancer l'idée que Naples, dans son esprit même, est trop riche en couleur, trop enchantée par le spectacle de sa propre confusion, pour avoir donné de grands maîtres dans l'art du dessin. A tort ou à raison, dans le passé, les historiens se sont servis d'arguments semblables et leur attitude a causé bien des ravages: le public ignore tout simplement l'existence des dessins napolitains, et les spécialistes ont pour une fois fait cause commune avec le public. Qu'il soit rappelé que l'année dernière encore une voix autorisée déclarait à propos de Ribera: « il nous est resté un très petit nombre de dessins authentiques du maître » et Hermann Voss, le premier à redécouvrir la peinture baroque à notre époque, écrit: « les dessins de Salvator Rosa sont peu nombreux et dépourvus d'intérêt ». Et pourtant je trouve dans mes notes, qui sont loin d'être complètes, une liste de quarante dessins de Ribera, dont plusieurs signés et datés, et plus de 150 de Salvator Rosa. Et si parmi ces derniers il se trouve beaucoup d'esquisses sans prétention, il en reste cependant un nombre considérable d'une importance extrême. Nous y reviendrons.

Le mépris avec lequel on traite si souvent les dessins napolitains ne vient pourtant pas uniquement du fait que l'on en connaît mal l'existence. Il s'y ajoute encore un malentendu. Les auteurs de l'âge baroque qui reprochaient aux artistes napolitains l'absence de dessin ne pensaient guère à leurs feuilles d'études. « Dessin », c'était à l'époque une abstraction, un parti pris qui signifiait clarté dans la formation des idées artistiques, détachement, raffinement intellectuel. Le dessin sur papier, l'aide-mémoire d'un peintre, était bien autre chose et les deux ne se confondaient pas. Poussin, dont nous ne connaissons pas un seul dessin académique, est pourtant le maître absolu dans le domaine du « dessin ». Reconnaissons que Luca Giordano appartient à une autre catégorie d'artistes, mais gardons-nous de nous laisser entraîner à un jugement défavorable sur ses dessins, si nous n'avons comme critère que son manque de « dessin ». Personne ne se tromperait aujourd'hui, mais nous restons quand même victimes du préjugé d'autrefois. Ce malentendu — né avec la première école des beaux-arts, l'*Accademia* de Florence, justement dite « del Disegno », et dont le résultat était la production de milliers de dessins académiques — a fait que le moindre croquis de n'importe quel tout petit maître toscan est religieusement conservé et étudié, tandis que les dessins de Salvator Rosa et de Mattia Preti — deux des plus puissants talents du graphisme de l'âge baroque — sont restés dans l'obscurité.

Nous devons faire face à un troisième problème. Tout écrivain qui s'occupe de l'école napolitaine du XVIIe siècle commencera invariablement, et à juste titre, par la même constatation. C'est l'exemple donné par le Caravage lors de son passage à Naples qui a créé la physionomie véritable de la peinture napolitaine. Ce fait incontestable aurait même l'avantage de bien s'accorder avec le peu d'aptitude pour le dessin que l'on croit constater parmi les Napolitains. Il est vrai

Mattia Preti: Anges. *Lavis bleu. Musée de Darmstadt.*

Luca Giordano: Etude d'homme. *Pierre noire et lavis. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.* ►

◄ *Aniello Falcone :* Etude pour une composition antique. *Sanguine. Florence, Musée des Offices, Cabinet des Dessins.*

Mattia Preti : Le Christ sous la croix. *Sanguine et lavis. Albertina de Vienne.*

Ci-dessous à gauche

Salvator Rosa : Etude de femme. *Pierre noire. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.*

Page ci-contre, en bas à gauche

Giordano : Un miracle de saint Antoine de Padoue. *Etude pour un décor mural. Pierre noire et lavis. British Museum.*

Fr. Solimena : Allégorie de Louis XIV. *Pierre noire et lavis gris. Albertina.*

▼

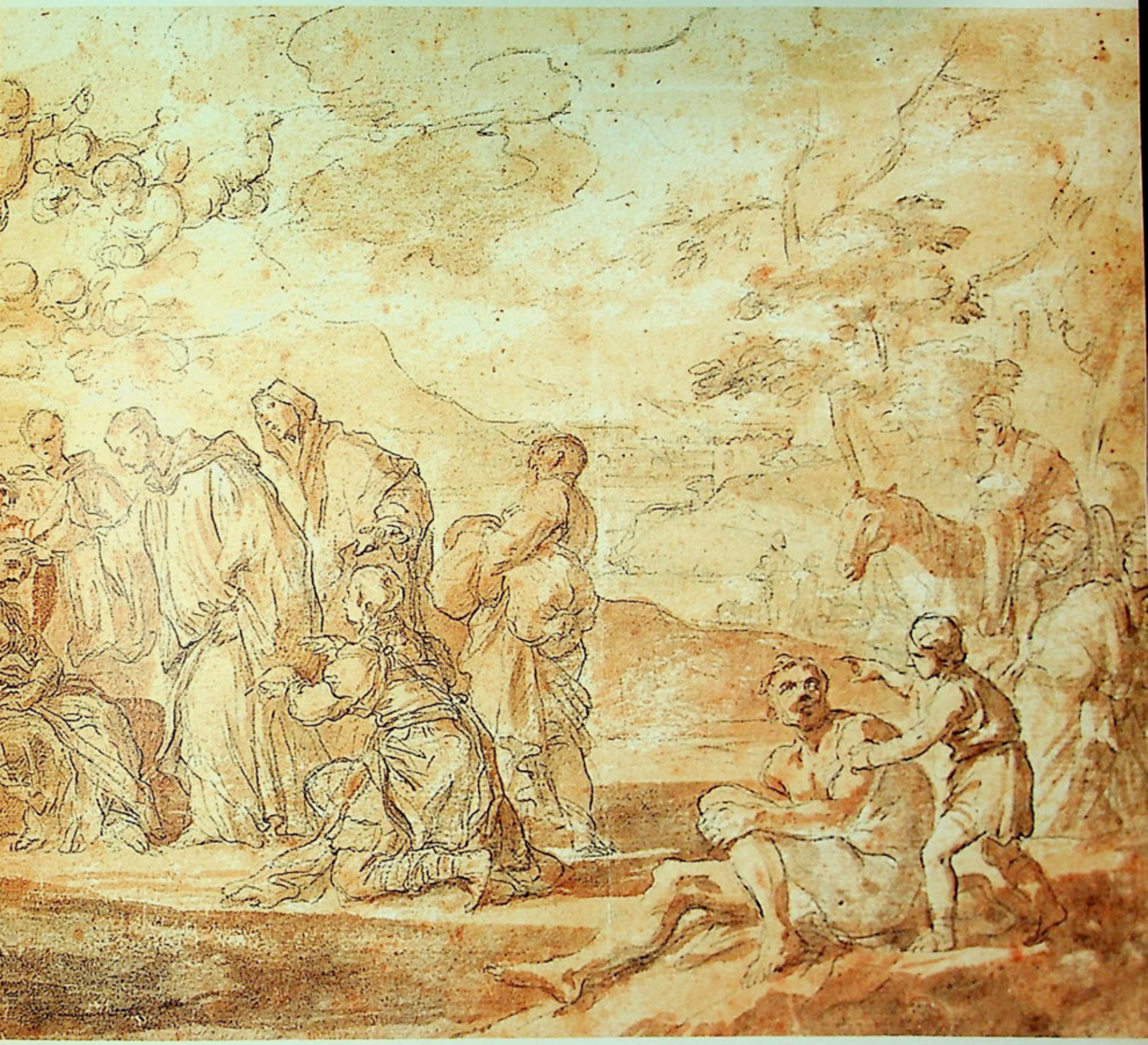
qu'il n'existe pas un seul dessin du Caravage et nous savons par des actes de procès, de la propre bouche du Caravage, le mépris dans lequel il tenait les dessins. Donc il serait facile d'expliquer la médiocrité présumée des élèves par le mauvais exemple donné manifestement par le maître.

La vérité est autre et à partir du moment où nous examinons sérieusement leurs dessins, nous sommes amenés à modifier nos idées sur les artistes napolitains. Non seulement nous trouvons à Naples une des écoles les plus fécondes dans le véritable domaine des dessins, mais de plus l'influence du Caravage, négative ou autre, n'y est pour rien.

L'histoire de l'art pourtant a besoin de héros comme toute autre histoire. Et si nous éliminons le Caravage, c'est uniquement pour le remplacer par Ribera, auquel nous serons obligés d'accorder la même position-clef dans le développement du dessin napolitain que le Caravage tient à juste titre dans la peinture. Vu d'une certaine distance, ce changement de protagoniste pourrait sembler sans importance. Le Caravage et Ribera ont après tout beaucoup en commun: deux influences étrangères — le Caravage venant de Rome et du Nord, et Ribera de l'Espagne, mais également par Rome — se manifestent à Naples l'une après l'autre dans un moment d'épuise-

ment complet des forces locales. De plus, des liens stylistiques très directs mènent du Caravage à Ribera. Et à cette influence du Caravage que Ribera a fortement subie il faut ajouter des tendances très proches chez les deux artistes: même violence, même sens de la réalité. Vue de plus près, la substitution de Ribera au Caravage change tout. Autant le Caravage était peu soucieux du dessin, autant Ribera accorda une place éminente dans son œuvre aux arts graphiques. Nous en avons une triple preuve.

En 1622, à peine douze ans après le dernier passage tumultueux du Caravage, on publiait à Naples une suite de planches d'illustration anatomiques. Chose inconcevable pour le Caravage — et pourtant le dessinateur des planches était l'artiste qui semblait avoir tant en commun avec lui: Ribera. De plus, Ribera montrera pendant toute sa carrière un intérêt très prononcé pour la gravure, et finalement, pour retourner à notre propos, il nous laissera une quantité considérable de dessins. Des dessins faits à tous les moments de sa carrière, dans toutes les techniques, appartenant à tous les genres: à la plume, au lavis, au crayon et à la sanguine, études de figure, de détail, et de composition. Bref, un artiste chez qui l'expression graphique était une nécessité permanente pour la création de ses œuvres. De Dominici, le Vasari napolitain, nous le confirme: « de ses études acharnées témoigne le grand nombre de ses



▲

Salvator Rosa : Un miracle de saint Maur. *Lavis de sépia. 21,5×17 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*

dessins qui nous est parvenu ». En effet, seul parmi les peintres espagnols de son siècle, Ribera est encore représenté aujourd'hui dans toutes les collections de dessins.

Nous en choisissons trois exemples, très semblables au premier abord à cause de l'inspiration du sujet, mais très différenciés quand nous les regardons du point de vue de la technique. Les deux dessins à la plume, au Louvre et au British Museum (voir page 48), sont des notations très rapides qui visent uniquement à l'essentiel de la composition. Dans les deux cas l'artiste se borne à indiquer par des traits de plume très brefs et aigus le mouvement d'un corps humain pendu en diagonale. L'anatomie de ce corps, sa plasticité, nous l'apprenons à peine.

Dans les deux dessins, Ribera supprime le lavis. Mais même son application ne changerait en rien le staccato du rythme des traits. Examinons le troisième dessin, exécuté à la sanguine (voir page 49), et nous trouverons ici un corps parfaitement modelé, présenté avec autant de soin pour le détail que pour l'unité du contour, et si correctement dessiné, qu'il ne fait aucun doute que nous avons affaire à une étude d'après le modèle.

Ribera présentait ainsi les deux manières essentielles du dessin — poussées il est vrai à l'extrême — et il offrait à ses disciples l'exemple de l'esquisse à la plume, au trait rapide — d'une économie dans les moyens qui parfois semble excessive et dont à ce moment nous ne trouvons rien de comparable en Italie, sauf dans la caricature — et celui du dessin à la craie, fini et laborieux. Il est remarquable qu'aucun peintre de l'entourage de Ribera ne se soit servi des deux manières à la fois; il ne l'est pas moins de constater le succès du dessin académique, qui semblait être une prérogative des peintres de l'Italie centrale. Ce genre ne fait pas, à Naples, une apparition momentanée. Il y fait école. Falcone présente le cas le plus intéressant (voir p. 42). Voilà un peintre de batailles — Bamboccio version militaire — qui s'exprime en termes académiques. Il suffit de lire De Dominici pour s'en convaincre. Il raconte que Falcone avait fondé une académie, c'est-à-dire, selon l'usage venant de Bologne et de la Toscane, une réunion entre amis autour d'un modèle. De Dominici nous propose de plus une définition du style de Falcone « qui joint à la force de Ribera, la douceur du Guide ». Et il fait avec raison un rapprochement entre ce style et celui des études académiques de Andrea Sacchi, l'ami de Poussin. Mais la preuve éclatante des recherches poussées de Falcone dans l'ordre graphique, est fournie par le soi-disant portrait de Masaniello à la Bibliothèque Morgan (voir page 46). Or il ne s'agit là, comme l'avait déjà vu F. Saxl, que d'une adaptation d'un dessin de Léonard de Vinci pour la bataille d'Anghiari.

Ci-dessus, à gauche

Léonard de Vinci: Etude pour une figure de « la Bataille d'Anghiari ». *Sanguine. Budapest, Musée National.*

Ci-dessus, à droite

Aniello Falcone: Etude d'après Léonard de Vinci. *New York, P. Morgan Library.*

Gius. Ribera: Sainte Irène. *Dessin à la sanguine. Oxford, Christ Church Library.* ►

Ci-contre, à droite

Mattia Preti: Etude d'homme. *Sanguine. Edimbourg, National Gallery of Scotland.*

Mattia Preti : Etude pour un « Ecce Homo ». *Sanguine. British Museum.* ►

Fr. Solimena : Figure allégorique. *Plume et lavis. Louvre, Cabinet des Dessins.* ▼

Que nous soyons encore mal préparés à modifier l'image que nous nous faisons du XVIIe napolitain, notre surprise devant un dessin d'une facture soignée, d'une ligne raffinée, tel que celui de Cavallino dans la collection Scholz, nous le confirme. Nous sommes obligés d'accepter ce fait nouveau — la présence d'un intérêt profond pour le « dessin » chez les peintres napolitains.

Avec les dessins à la plume, nous entrons dans un domaine où l'influence de Ribera s'est fait sentir d'une façon encore plus

durable. Un exemple, choisi chez Mico Spadaro (voir page 50) le montre à l'évidence. Une exécution abrupte, des traits fortement appuyés, une absence totale de calligraphie, lui donnent ce caractère rugueux déjà perçu chez Ribera. Mais l'étonnante force dont il charge chaque trait a entraîné l'artiste bien au-delà.

Il sera laissé à Salvator Rosa d'atteindre le point culminant dans l'exploitation de cette manière. Sans aucun doute l'un des dessinateurs les plus prolifiques de l'âge baroque Salvator Rosa en est aussi le plus représentatif. Personne n'a jamais osé pousser aussi loin la liberté dans l'expression graphique. Sa connaissance des dessins à la plume de Ribera est évidente, et il en démontre et en reprend les mécanismes. On retrouve le même dédain du modelé, la même linéarité, la même rapidité d'exécution — mais forcés à un tel paroxysme que Ribera, par comparaison, apparaît comme une ombre faible et lointaine. De plus, si l'usage de cette technique était limité chez Ribera, Salvator Rosa l'adopte sans distinction pour tous ses projets. Ne va-t-il pas jusqu'à l'employer dans ses compositions les plus ambitieuses? Nous en donnons deux exemples, de Rennes et de New York (voir pages 50 et 51). C'est là que cette manière épuise toutes ses possibilités et atteint son plus haut degré d'expression. L'instrument de soliste que Ribera avait donné a trouvé sa pleine orchestration. Notons deux modifications importantes apportées par Salvator Rosa: il ajoute souvent le lavis pour obtenir des effets de lumière d'une ampleur inconnue à Ribera et il abat la séparation des genres sur laquelle Ribera avait insisté. Il s'exprime de la même façon à la plume et à la craie. En virtuose, Rosa se joue des problèmes techniques.

Pour l'école napolitaine, l'œuvre graphique de Salvator Rosa est certainement le fond le plus riche. Plus que tout autre peintre de Naples, il avait besoin du dessin pour y épancher sa fantaisie débordante, pour y noter la suite de ses idées. Pour la compréhension de son œuvre, pour la genèse de ses tableaux, les dessins sont un témoignage capital.

Nous sommes parvenus à un tournant de la peinture napolitaine. Nous n'avons jusqu'ici examiné que les peintres dominés par l'exemple de Ribera. Avouons que leur renommée, exception faite de Rosa, n'allait pas plus loin que le son des cloches de Naples. Placés dans le cadre européen, ils sont réduits à peupler l'arrière-plan de la scène sans jamais jouer un rôle indépendant.

La deuxième moitié du siècle est marquée par un changement total. Les peintres seront de véritables protagonistes dont l'importance dépassera très vite la scène napolitaine, et dont la réputation deviendra bientôt européenne. Ce sont Mattia Preti, Luca Giordano et Solimène. La date qui sépare les deux styles est le moment le plus important dans la peinture napolitaine depuis l'arrivée du Caravage. Elle se situe au milieu du XVIIe s., quand en 1656 Mattia Preti revient dans le Midi et que, au même moment, Giordano quitte sa manière ribéresque.

Et d'abord Mattia Preti. Un artiste qui, s'il est encore ignoré du vaste public, se place néanmoins parmi les expressions les plus vigoureuses de la volonté picturale du baroque — à l'égal du Guerchin et de Lanfranco, à peu de distance même de la puissance de Rubens. Mal représenté dans les grands musées ultramontains, le voyage dans le Sud est indispensable pour pleinement apprécier la suggestion de son œuvre. Les écrivains italiens furent les premiers à l'éprouver. Ainsi Ardengo Soffici, futuriste à double titre, donne dans son journal de 1912 cette étonnante liste des grands peintres du passé: « Masaccio, Signorelli, Tintoretto, Greco, Rembrandt, Preti ». Et un an plus tard Roberto Longhi entrevoyait pour les toiles de Mattia

Ci-contre, de haut en bas

Ribera: Prométhée. *Plume. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.*

Salvator Rosa: Prométhée. *Plume et lavis. Princeton, Art Mus.*

Ribera: Prométhée. *Plume. Londres, British Museum.*

Ribera: Saint Sébastien. *Sanguine. Paris, Musée du Louvre.* ▸

▲

Mico Spadaro : Homme nu maîtrisant un cheval. *Plume. New York, Coll. J. Scholz.*

Salvator Rosa : Job sur son fumier. ► *Plume. Rennes, Musée des Beaux-Arts.*

Page ci-contre, en bas à gauche

Salvator Rosa : Etude de jeune homme. *Plume et lavis. Princeton, Art Museum.*

Page ci-contre, en haut à droite

S. Rosa : La tentation de saint Antoine. *Plume et lavis. Metropolitan Museum.*

Au-dessus

Giordano : Etude pour un plafond. *Pierre noire et lavis. Coll. Mme Tr. Krautheimer.*

Preti à San Pietro a Maiella une gloire égale à celle des fresques de Raphaël au Vatican. Le maître de l'histoire de l'art italien avait la sagesse d'ajouter: « per lo spirito dei migliori ». C'est-à-dire *for the happy few*.

L'œuvre graphique de Mattia Preti est marquée par une ambiguïté. Si certaines caractéristiques se laissent saisir facilement, d'autres échappent. Les études de figures sont relativement bien connues et il en reste un nombre suffisant pour nous permettre de fixer les contours de Preti. Par son goût de la forme solide et du trait vigoureux, il pourrait rappeler cet explorateur de deux mondes — le classique et le baroque — qu'était Annibal Carrache. Comme lui, il est attiré par la simplicité des formes; il éprouve comme lui le sentiment du sculpteur face à la matière. Ils se servent tous deux enfin, et en cela Mattia Preti diffère de Ribera, des effets de la lumière dans un but plastique. Il ne faudrait pourtant pas poursuivre trop loin le parallèle. Sur le plan technique une différence est tout de suite visible: alors que l'école bolonaise fait usage surtout de la pierre noire, Mattia Preti se sert de la sanguine comme Ribera et Falcone avant lui. Les dessins de compositions de Preti forment par contre un monde inconnu, pénétré seulement par une étude brillante de Raffaello Causa. Et c'est pourtant là que Mattia Preti montre un talent unique. Dans les études de figures, Mattia Preti se rattachait à la tradition du dessin académique qui remonte à la Renaissance florentine. Mais dans ses études de compositions, il possède une manière entièrement nouvelle. A Naples, personne avant lui ou après lui, n'a su traduire, avec les seuls moyens graphiques et sans faire appel à la lumière, une telle expérience de la couleur. Ce n'est pas la couleur qui dissout la forme, qui enjolive la surface. C'est purement la couleur comme sensation visuelle qui trouve ici son expression graphique. Nous en donnons deux exemples: une étude en rouge, le *Christ sous la Croix* à l'Albertina (voir page 43), préparée à la sanguine, qui se développe dans un crescendo de couches successives de lavis, et une étude en bleu, les *Anges*, à Darmstadt (voir page 40) — autrefois chez Mariette — où Mattia Preti abandonne toute préparation linéaire pour se servir uniquement du pinceau. Un détail ne devrait pas nous échapper. Jusqu'à présent pas un seul dessin à la plume n'a été attribué à Mattia Preti avec le moindre degré de certitude. La coupure avec Ribera est nette.

Nous trouverons pourtant un dernier reflet du graphisme de Ribera dans les dessins du jeune Luca Giordano. Les noms des deux artistes qui dominent la première et la seconde moitié du XVIIe siècle à Naples se trouvent ainsi liés et nous avons la preuve certaine de ce rapport dans les dessins comme dans la peinture.

(Suite en page 88.)

Prononcer le nom de Casanova, aux alentours de 1765, c'était d'abord désigner un fameux peintre de batailles, le successeur des Parrocel et des Bourguignon, que Diderot portait aux nues et dont l'Académie venait d'acquérir un tableau pour la somme fabuleuse de douze mille francs. Il arrivait souvent qu'on demandât à l'auteur des *Mémoires* s'il était par hasard le frère de l'artiste: prenant aussitôt la mouche, il rétorquait que c'était François qui avait l'honneur d'être son frère, et qu'avant de parler, monsieur, il eût mieux valu songer à inverser la question. Mais l'aventurier avait beau dire, il le céda en renommée, tant qu'il vécut, à son cadet dont les princes et les ministres se disputaient les services. Parce qu'il était à la mode, les contemporains de François Casanova prenaient facilement son habileté pour du génie et son aptitude à la rhétorique pour de la grandeur, mais la postérité l'en punit bien aujourd'hui en l'excluant de la plupart de ses dictionnaires: s'il ne méritait pas, à coup sûr, cet excès d'honneur, il n'est pas sûr que cette indignité soit plus équitable.

◄ Cavaliers turcs en marche vers une ville. *Toile. 32,5×22 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts.*

Soldat à cheval. *Dessin, plume et lavis. Paris, Musée du Louvre.* ►

◄ Le premier combat de Fribourg. *390×456 cm. Paris, Musée du Louvre. Cette peinture exposée au Salon de 1771, avait été commandée à Casanova pour la galerie du Palais Bourbon, en même temps que « La Bataille de Lens ».*

Jadis, Jacques l'aventurier n'était que le frère de François, le peintre célèbre. Aujourd'hui Jacques est illustre, mais qui se souvient de François ?

Le frère de Casanova

par Robert Abirached

Page ci-contre, en haut

Pierre le Grand à cheval. *Vaduz, coll. du Prince de Liechtenstein.*

Ci-contre

Voyageurs surpris par un orage. *226×282 cm. Musée de Rennes. Cette toile, ainsi que la* Scène d'Ouragan *(au-dessous), la « Rupture d'un pont » (voir page 57) et un quatrième panneau représentant une attaque de voleurs pendant la nuit, également conservés à Rennes, ont été peints pour Madame Du Barry et viennent de Louveciennes.*

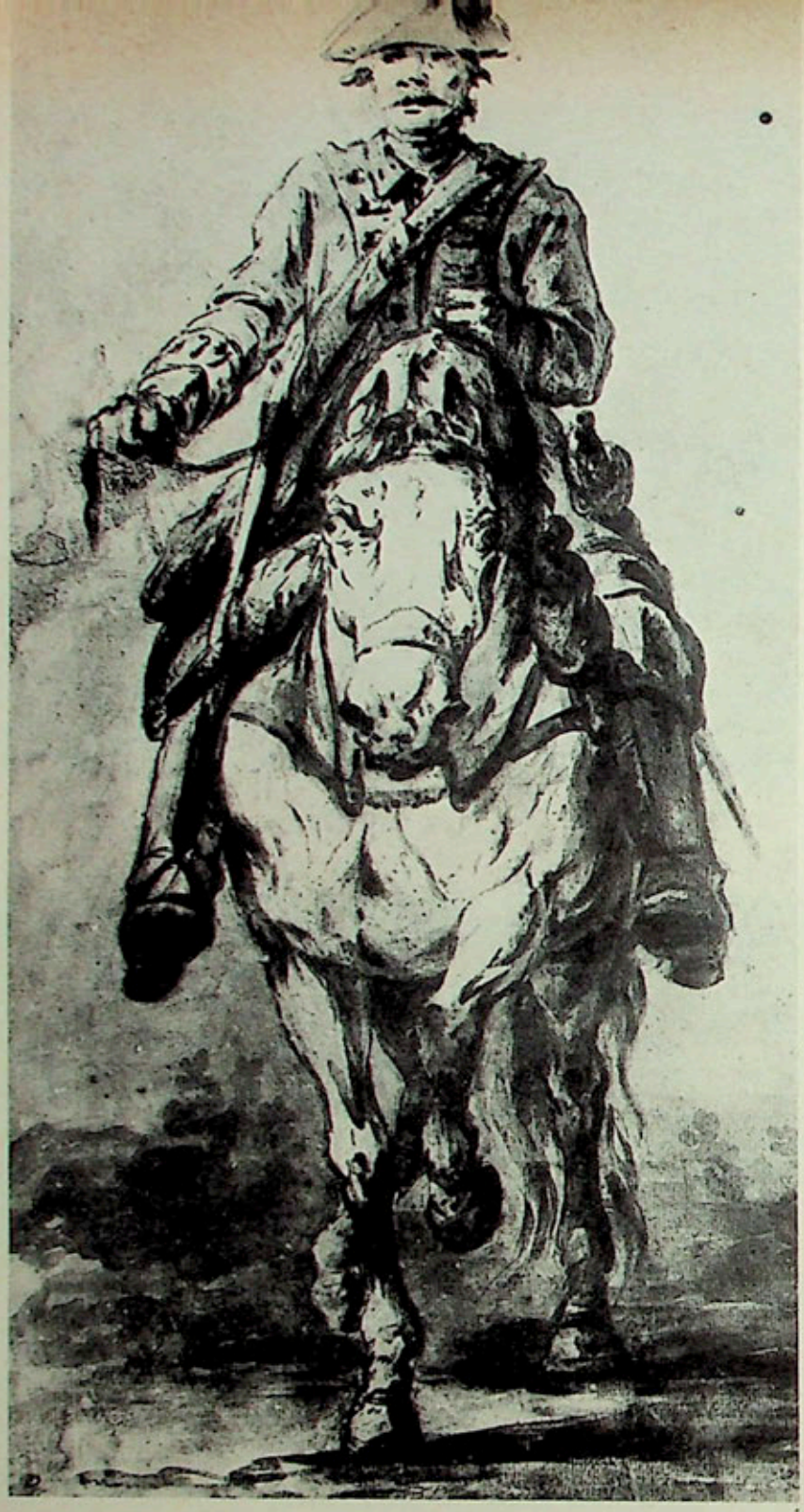
Le dîner du peintre. *Eau-forte. Paris, Bibliothèque Nationale.*

▼

Il vaut la peine, en tout cas, d'extraire un instant de l'ombre ce peintre oublié, à l'heure où la gloire posthume de Jacques parvient à son zénith: quoi qu'on pense de l'artiste, le personnage est assez pittoresque et la carrière qu'il a parcourue assez intéressante pour retenir à bon droit l'attention

Ce Vénitien naquit en 1727 à Londres, où ses parents jouaient la comédie: il n'en fallut pas davantage aux mauvais esprits pour décider qu'il était le fils de George II, alors prince de Galles, par l'excellente raison que Zanetta Casanova n'eût jamais songé à résister à une Altesse curieuse de ses charmes. Bâtard ou pas, le petit garçon fut très vite destiné à la peinture par le conseil de famille: que faire d'autre à Venise quand on n'a pas de patrimoine et que le frère aîné va entrer dans les ordres? Pour qui avait les pieds sur terre, c'était un excellent métier que l'art à l'époque, propre, rentable, suffisamment considéré; les tuteurs le conseillaient aussi naturellement à leurs pupilles qu'ils font de nos jours la représentation de commerce: pas ou peu de chômage en perspective, la vie tranquille assurée et,

avec un peu de dextérité ou de chance, la fortune au bout peut-être! Mais quelle dure école, aussi! François dut d'abord aller en pension chez l'inflexible Guardi, qui ne badinait pas avec la discipline, puis subir la férule moins féroce de Gioli, cet élève réputé de Panini qui participa en 1750 à la fondation de l'*Accademia* vénitienne. Comme l'apprenti demeurait un peu dissipé, on imagina de le faire enfermer au fort Saint-André, dont le commandant ne rêvait que tableaux: trop heureux de cette aubaine, il maintint François aux arrêts et le contraignit des semaines durant à copier des batailles de Simonini, en échange de quelque menue monnaie. Ne vous récriez pas, cet arrangement combla tout le monde: la ganache amoureuse des arts, la famille du jeune homme heureuse de le savoir en bonnes mains et le peintre lui-même qui faisait des progrès décisifs et découvrait surtout sa véritable vocation, qui était de peindre des batailles. Adieu donc à l'architecture théâtrale (entendez: l'art des décors) qu'il avait étudiée jusque-là, et à nous la poudre et les balles, les chevaux hennissants, les chocs épouvantables des armées! Ce garçon était bien martial, dites-vous? Sachez qu'il n'assista de sa vie à un combat et qu'il ne parla jamais à un général que dans la paix feutrée des salons: le cas est sans doute unique dans les annales du genre où il s'est illustré... Nous arrivons cependant en 1751: le moment est venu pour l'artiste de s'expatrier. Paris? L'épreuve est un peu



Rupture d'un pont. *Toile.* ► *226×282* cm. *Musée de Rennes. Comme les scènes d'orage reproduites p. 54, cette peinture avait été exécutée pour Madame Du Barry.*

◄ Soldat à Cheval. *Dessin. Plume et lavis. Paris, Musée du Louvre.*

Ci-contre, en bas

La Fuite en Egypte. *Toile. 53×64 cm. Paris, Collection Pardo.*

prématurée pour un peintre de vingt-quatre ans, mais son frère Jacques le presse de venir y faire sa fortune: n'est-il pas au mieux avec des duchesses et des marquis, et n'assure-t-il pas pouvoir introduire son cadet dans le meilleur monde? Ce sera donc Paris, en avril, et bientôt la première désillusion, car François Casanova ne se contente pas de petites commandes pour des particuliers: il veut affronter le jugement de l'Académie. Présenté au marquis de Marigny, frère de la Pompadour et directeur des Bâtiments royaux, il décide de lui soumettre un tableau qu'il aurait minutieusement travaillé: le voici donc en 1753 dans l'antichambre de son protecteur, attendant avec Jacques le moment d'être reçu; il a déposé le fruit de ses efforts sur un chevalet, dans un coin, mais il entend brusquement un petit-maître s'écrier: « C'est mauvais! », puis un autre visiteur: « C'est l'ouvrage d'un écolier! », et ainsi de suite. Le temps de rentrer chez lui sans plus patienter et de lacérer le tableau de vingt coups d'épée, sa décision est prise: il partira pour Dresde, où habite sa mère, et y parachèvera sa formation jusqu'à ce qu'il puisse en toute certitude affronter de nouveau la critique parisienne. Mais qu'entend-il par terminer sa for-

mation? C'est encore une fois, hélas, copier inlassablement d'innombrables tableaux de batailles, sous la direction du médiocre Dietrich, communément reconnu pour un plat pasticheur: le fait est pourtant qu'au bout de quatre années de ce méritoire exercice, il estime être en mesure de regagner, tête haute, la capitale de l'Europe. « Les Français, dit-il à Jacques en le revoyant, m'ont rejeté une fois, et je suis loin de leur en vouloir, car aujourd'hui je me rejetterais moi-même si je n'étais que ce que j'étais alors; mais, avec leur goût pour le talent, je compte aujourd'hui sur une meilleure réception. » Le calcul était juste: ce fut bientôt le triomphe du Salon de 1761.

« En vérité, cet homme a bien du feu, de la hardiesse, une belle et vigoureuse couleur... Casanove est dès à présent un homme à imagination, un grand coloriste, une tête chaude et hardie, un bon poète, un grand peintre. » Ces lignes de Diderot donnent le ton de l'enthousiasme qui salua le retour de François en France, où il était jusque-là parfaitement inconnu. Du jour au lendemain, il conquérait la gloire: agréé à l'Académie des Beaux-Arts à l'issue du Salon, il y fut reçu en 1763; une foule de commandes commença à l'assiéger (si l'on en croit le calcul de son frère, il devait gagner en vingt-six ans près d'un demi-milliard de nos anciens francs, malgré sa paresse invétérée) et, signe plus infaillible que tous les autres, les calomniateurs et les jaloux se déchaînèrent contre lui. Leur plus piquante invention fut qu'il tenait le débutant Loutherbourg enfermé dans sa maison de campagne pour lui faire achever ses tableaux: lorsqu'il eut chassé le jeune homme, qui faisait au surplus une cour assidue à sa femme, on trouva qu'à ses nouvelles productions exposées en 1763, il manquait décidément le *pouce* du finisseur et Diderot découvrit à son tour que cette lacune lui faisait détester sa manière. Mais notre peintre tint bon: il continua à représenter des marches d'armées, des combats de cavalerie, des cavaliers qui rajustaient leurs bottes et d'autres qui défilaient dans des paysages de montagne; les méchantes langues se turent; Diderot fit amende honorable dès 1765 et, de salon en salon jusqu'en 1781, il recommença à admirer; des Grands se mirent à solliciter François d'illustrer les batailles livrées par leurs ancêtres, comme le prince de Condé qui lui fit peindre le *Combat de Fribourg* (actuellement au Louvre).

(Suite en page 86.)

nouvelle figuration et nouvelle abstraction en Italie

par Franco Russoli

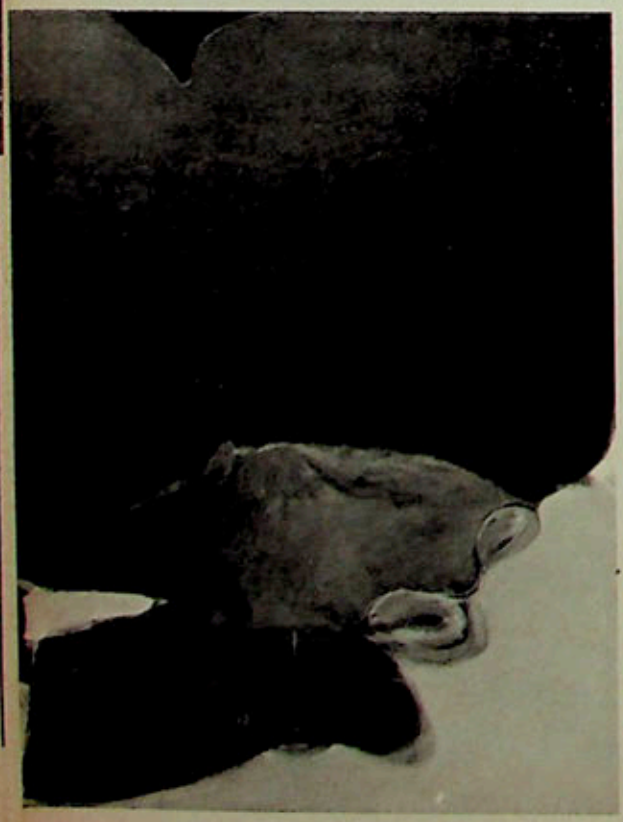
Plusieurs expositions récemment présentées en Italie, — « Exposition de la Critique », « Nouvelles perspectives de la peinture italienne » à Bologne, « Alternatives actuelles » à l'Aquila, ont permis, malgré leurs limitations inévitables et parfois tendancieuses, une analyse des recherches et des tentatives de clarification qui se font jour dans la peinture et la sculpture italienne d'aujourd'hui.

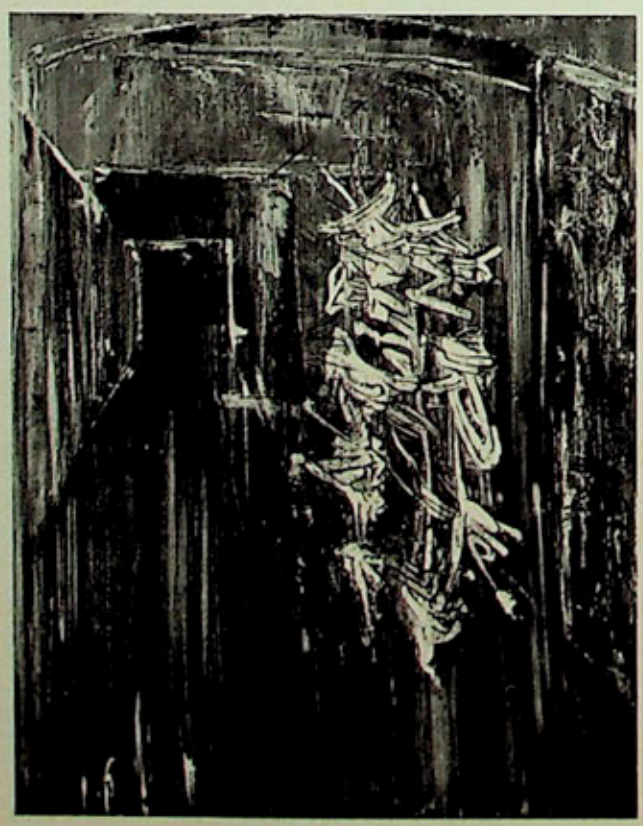
Après la période des certitudes et des oppositions dogmatiques, au nom d'une foi optimiste dans les valeurs de ce que l'on est convenu d'appeler l'abstration et le réalisme figuratif, artistes et critiques se montrent soucieux d'adopter une attitude plus « ouverte ». Etudes critiques, monographies, présentations, polémiques, déclarations de programmes, ont soulevé le problème d'une « nouvelle figuration », d'une « nouvelle narration », de « nouvelles images », ou de la légitimité du « continuum » dans l'abstraction stylistique. Le désir légitime de sortir de l'alternative simpliste entre la lecture formelle et l'analyse interne plus qu'historique de l'œuvre d'art a entraîné des dissertations néo-byzantines, des confusions, des obnubilations, dérivées de « découvertes » mal assimilées et on en est presque arrivé à oublier de « regarder » l'œuvre d'art elle-même. On a beaucoup parlé de « phénoménologie », de la nécessité de la description objective, d'une nouvelle méthode historique qui ne soit pas un « jugement ». On a cité Husserl, Merleau-Ponty, Robbe-Grillet et Paci, et, en commentaires à ces citations, les artistes et leurs œuvres ont été évoqués, comme des « phénomènes » chargés des significations les plus fluentes et les plus imprécises. Francesco Arcangeli déplore que « pour une partie de la critique... les œuvres et les artistes sont devenus des réceptacles, ou des cobayes, pour les idées préconçues, engendrant des analyses pénétrantes, qui ne tournent que sur elles-mêmes, sans aucune référence à l'expérience réelle ». Mais au fond de ces déviations, de ces excès, il existe le désir profond d'une « rupture de langage » qui permette de traduire l'état d'ambiguïté et d'aliénation qu'il est impossible de nier aujourd'hui.

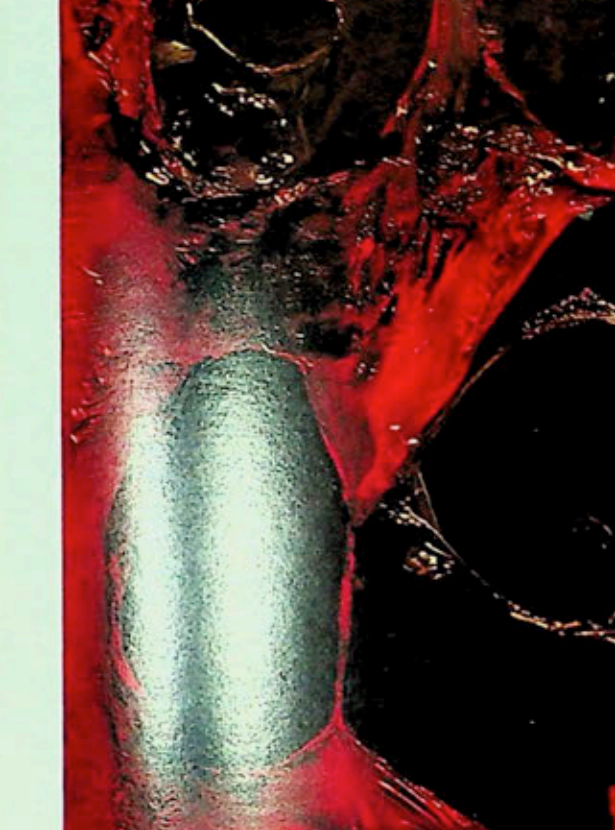
Ce panorama trop rapide veut précisément souligner cert aspects saillants de cet état de crise, et signaler l'œuvre d'art de générations différentes qui travaillent désormais dans directions parallèles, mais sans point de contact: d'un c l'objectivité réaliste, de l'autre, la libre divagation intimis symboliste, d'un autre encore la rigueur de la construc formelle.

Cet élargissement des horizons individuels, cette remise question passionnée favorisent l'assimilation de certaines c nées de l'histoire artistique la plus récente et aussi des sug tions de poétique et d'expression formulées par les prota nistes de l'art italien du XIXe siècle. Jamais on n'avait reg comme on le fait actuellement vers le futurisme et ses dér « hérétiques », vers la métaphysique, vers certains phénom isolés de « l'art fantastique » ou « spiritualiste » italien du dé du siècle. Ceci vaut pour les plus jeunes, qui participent à expériences internationales de *New-Dada*, du Surréalisme suscité, de New-Liberty, etc... et qui « découvrent » des tré dans le futurisme, la métaphysique et même dans l'académi dédaigné du XIXe siècle. Que dire des artistes de la « gen zione di mezzo » qui ont réalisé avec passion le « renouvelleme de la culture italienne, durant les années qui précédèrent suivirent immédiatement la seconde guerre mondiale? L cheminements, à travers luttes, schismes et polémiques, recherches communes aux fragmentations culturelles et p tiques, depuis « Oltre Guernica » jusqu'aux Nouvelles Sécessi du Front Nouveau des Arts au Réalisme Socialiste, et a formes du naturalisme « informel » ou d'un symbolisme sém tique appartiennent déjà à l'histoire.

Le langage traditionnel, encore que moderne, développé p des artistes isolés tels Cantatore, Rognoni, Gentilini, Sae Broggini, Pirandello, Morelli, Clerici, Tamburi, Breddo, M cherini, Fazzini, Greco, Levi, Reggiani, Radice, Brind Salvadori, qu'ils soient figuratifs ou abstraits, tous do poétiquement et sûrs de leur propre définition d'un mo







▲
Alberto Burri : Rosso plastica 3. *Huile sur toile. 75×100 cm.*

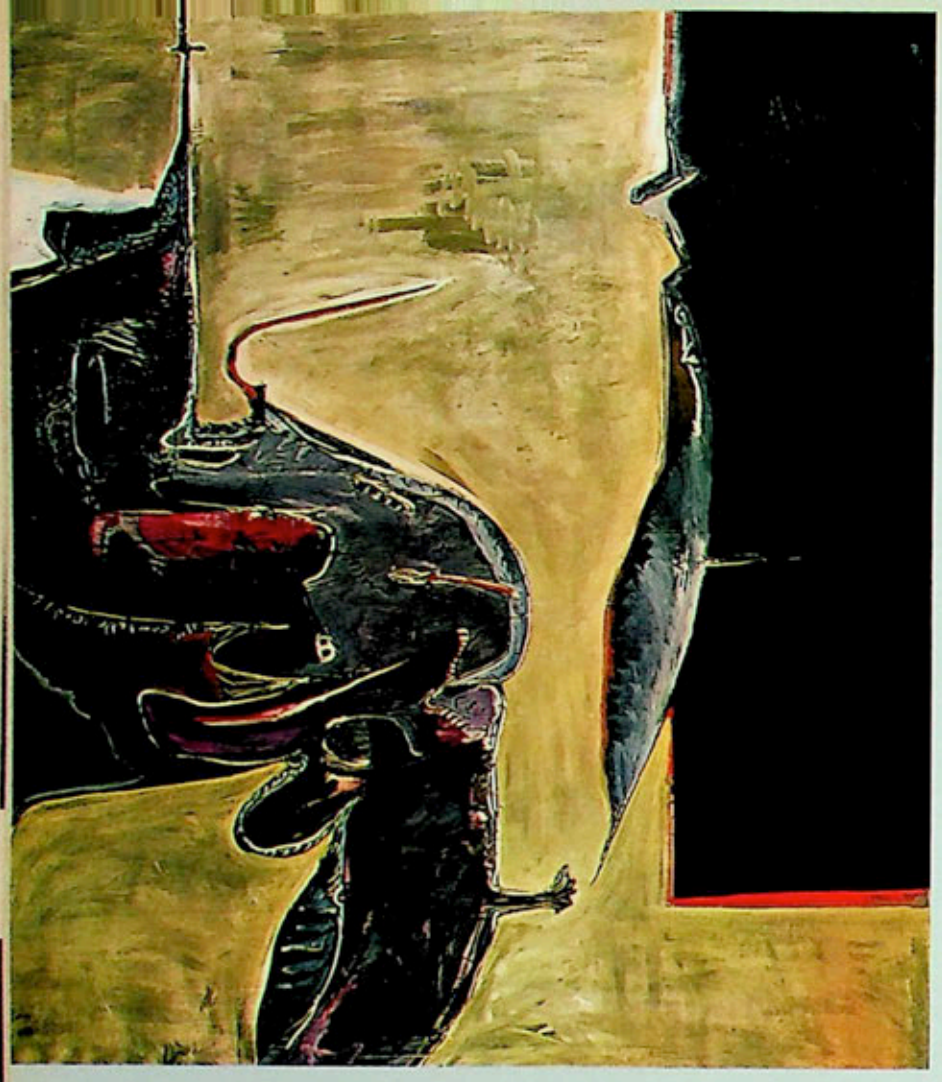
◄ *Bepi Romagnoni :* Racconto. *1962. Collage sur toile. 80×100 cm.*

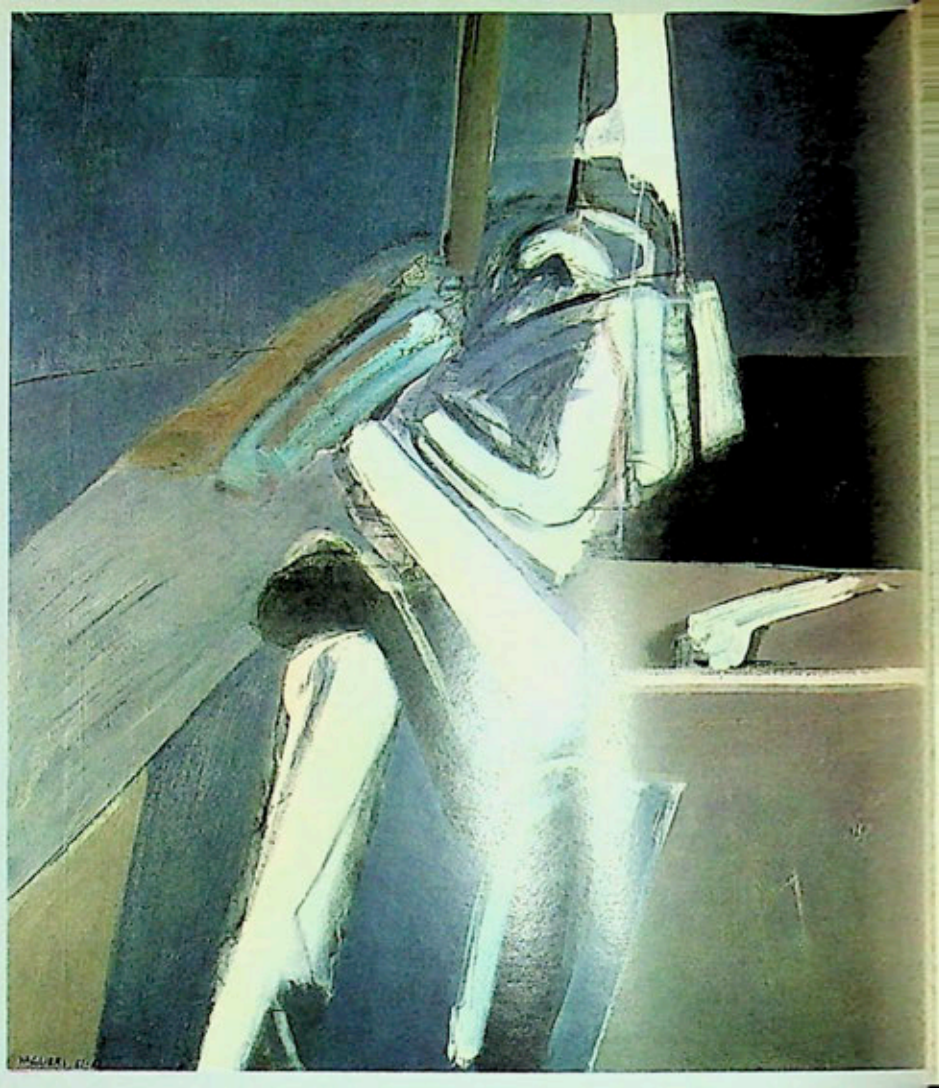
Plus loin, à gauche
Renato Guttuso : Nudo. *Huile sur toile.*

Page ci-contre, de gauche à droite
Luigi Parzini : Asimmetrico con viole. *1962. Huile sur toile. 162×200 cm.*

Aldo Bergolli : Underground. *1962. 100×81 cm.*

Antonio Recalcati : Peinture. *73×98 cm.*



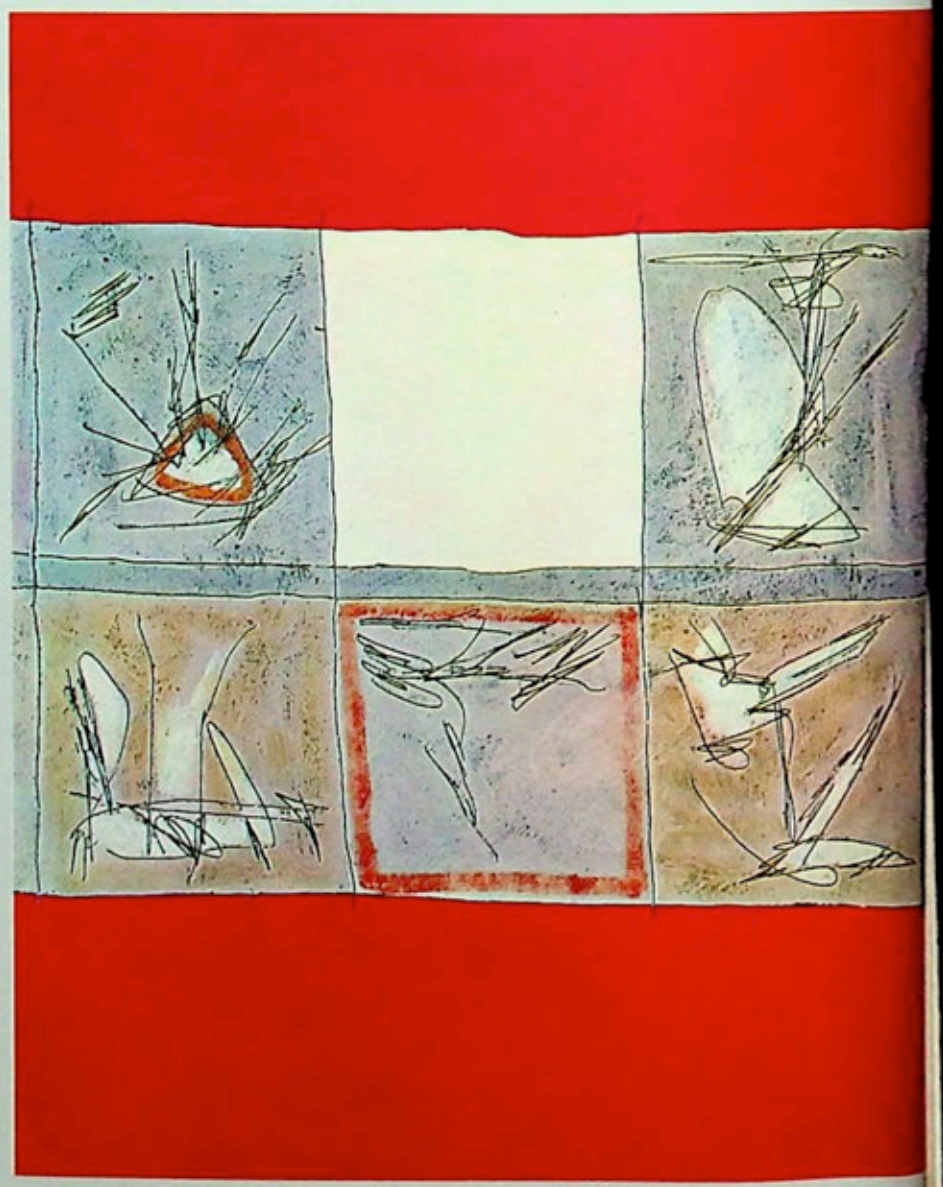


imaginaire ou réel, ce langage donc a marqué la culture italienne de ces dernières années moins profondément que les positions plus indécises de ceux qui tentaient une œuvre non de perfectionnement et de mise à jour, mais de sondage intérieur et de crise permanente. Dans l'œuvre d'artistes comme Treccani, Migneco, Sassu, Maine, Borgonzoni, Santini, Marcucci, Grosso, Martina, par exemple, on décèle aisément ce besoin d'une actualité qui ne soit pas extérieure, mais intimement ressentie.

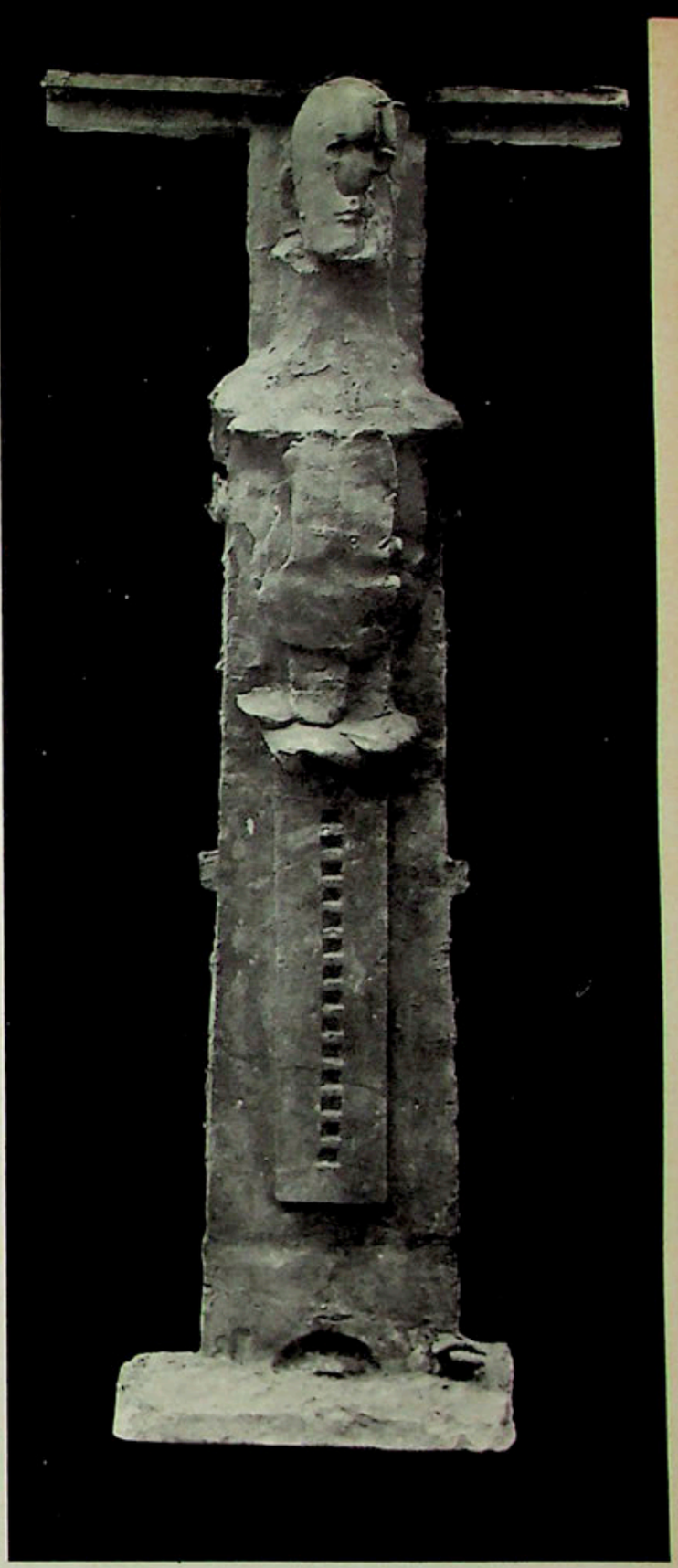
La même recherche apparaît dans les variations d'une expression basée sur l'abstraction mais animée d'un désir de « confession », de récit intimiste, qui est celle de sculpteurs comme Calo et Salvatore ou de peintres comme Scialoia, Mafai, Murabito, Nigro, Spinosa.

Mais regardons maintenant les derniers développements intervenus dans l'œuvre d'artistes de cette génération qui ont, sur des chemins divers, profondément marqué la sculpture et la peinture italienne contemporaine.

Marino Marini a développé son thème symbolique du « cavalier » dans le sens d'une dissociation des éléments naturalistes de l'image, réduite à un bloc d'éléments animés par le rapport dynamique des volumes. Mais l'attachement à l'homme, à sa représentation, est réaffirmée par d'admirables portraits (Miller, Chagall), qui témoignent de l'engagement réaliste et humaniste du sculpteur. Manzù, quant à lui, modèle encore des statues de petites filles inquiètes et sensuelles, en même temps qu'il affronte, comme en un colloque secret avec certaines images picassiennes, le thème de l'artiste face à son modèle, développant avec une sensibilité moderne certaines indications de composition et de formes dans l'espace données par Medardo Rosso. Apparemment isolés, loin des rumeurs de la polémique culturelle, ces deux maîtres si différents agissent profondément sur de nombreux jeunes. Il suffit de rappeler pour s'en convaincre les noms de Ramous, Perez, Pizzoni, Cassani, Castelli, Cavaliere. Le goût des structures déchiquetées, mais encore « humaines », la tendresse alanguie de certaines formes, alors même qu'ils trahissent chez ces jeunes artistes certains intérêts nouveaux, certaines suggestions poétiques étrangères, ont pourtant leur source dans l'œuvre des deux grands maîtres italiens.



Parmi les nombreux sculpteurs de la « generazione di mezzo », je crois qu'il convient de mettre en lumière l'œuvre de deux artistes qui n'ont pas eu encore la consécration qu'ils méritent: Paganin et Grosso. Le premier, à partir d'un archaïsme puissant et sévère, — corps faits de blocs rugueux, d'esprit roman, néo-primitif —, a créé récemment des figures qu'une violence expressionniste traverse de pathétique. Grosso exprime au contraire une fantaisie capricieuse et hallucinée dans des représentations vraies des mœurs et des caractères. Alberto Viani, Tavernari, Minguzzi, Mastroianni, Consagra, Franchina, Colla, Fabbri, Guerrini, Milani, Cappello, Negri, Cherchi, Garelli, Pepe, Bertagnin, Salimbeni, Lardera, Signori, Mirko, Leoncillo, connus depuis longtemps, sont loin d'avoir épuisé leur vitalité créatrice dans les variations de la « manière ». Puisque nous voudrions signaler ici les tentatives de « ruptures », il faut nous arrêter aux dernières œuvres d'Agenore Fabbri dans lesquelles l'intérêt stylistique se déplace du dramatisme de la figure à celui de la *forme* allusive. C'est la matière elle-même, calcinée et rongée, que l'artiste charge de communiquer ce sentiment de révolte morale qu'il a cherché autrefois à exprimer par la création de personnages réalistes puis symbolistes. De même, Milani a porté à l'extrême limite de la pureté plastique et de la sensibilité angoissée, ses formes décharnées, désespérées, tandis que Leoncillo donne à ses sculptures d'argile le mouvement aveugle d'une matière organique en gestation. Une véhémence optimiste, un défi au doute animent au contraire les structures de Minguzzi. Les problèmes et les aspirations qui agitent les plus jeunes ne sont guère différents: le dynamisme de Somaini, l'extension macroscopique des organismes de Gio Pomodoro, l'élan nerveux de Ghermandi, la désagrégation énergique des surfaces de Pierluca, l'ordre et l'élan centrifuge de Benevelli, le goût acre et élégant d'Arnaldo Pomodoro pour une matière précieuse et cruelle. Bodini formule un nouvel expressionisme qui se satisfait de définitions



▲ *Perez:* Trofeo VI. *1962. Bronze. Haut.: 180 cm.*

◄ *Gio Pomodoro:* Plastisce N° 2.

Page ci-contre, en haut à gauche
Sergio Vacchi: Per un concilio. *Huile sur toile. 1962. 230×200 cm.*

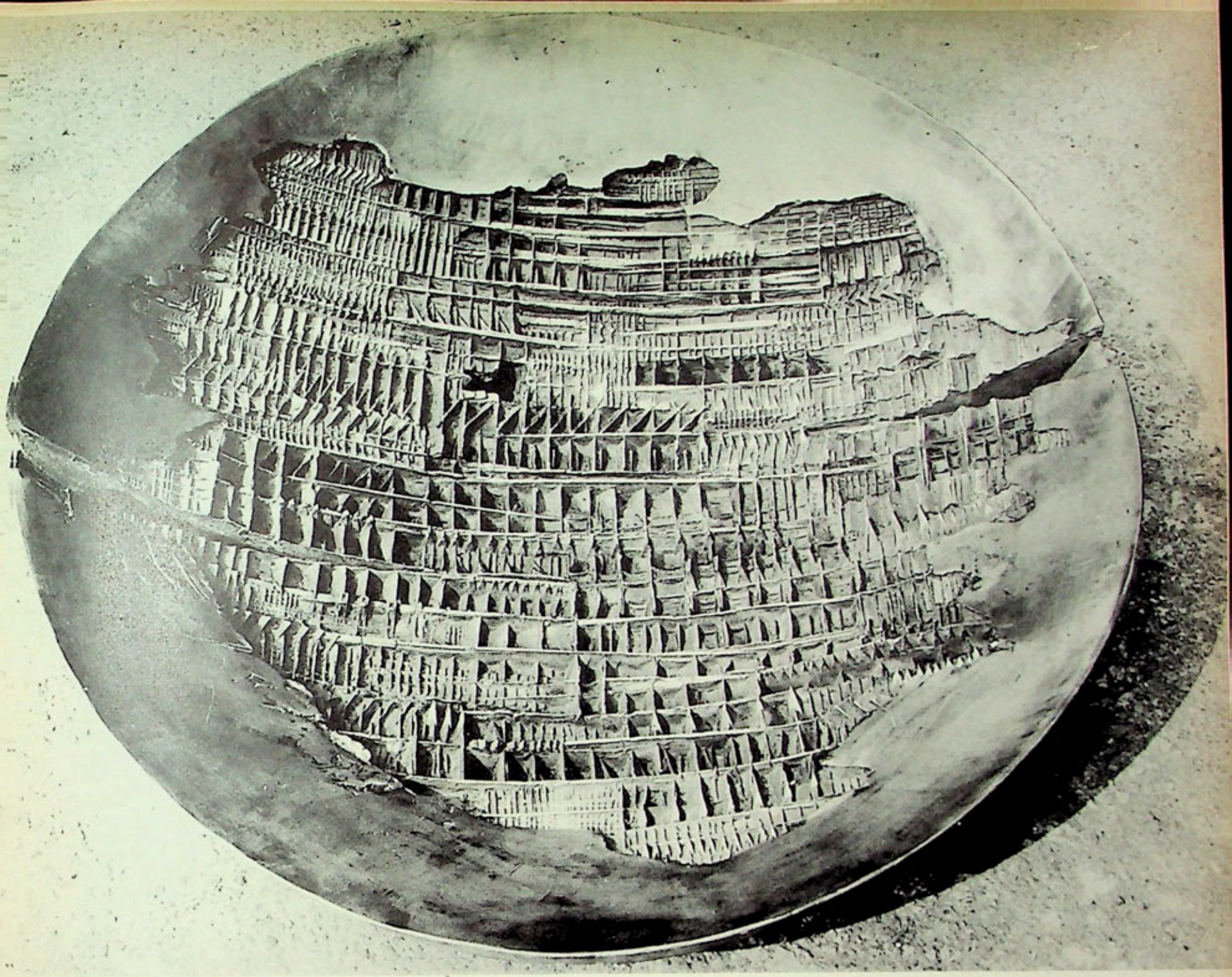
Page ci-contre, en haut à droite
Tino Vaglieri: Uomo malato. *1962. 100×120 cm.*

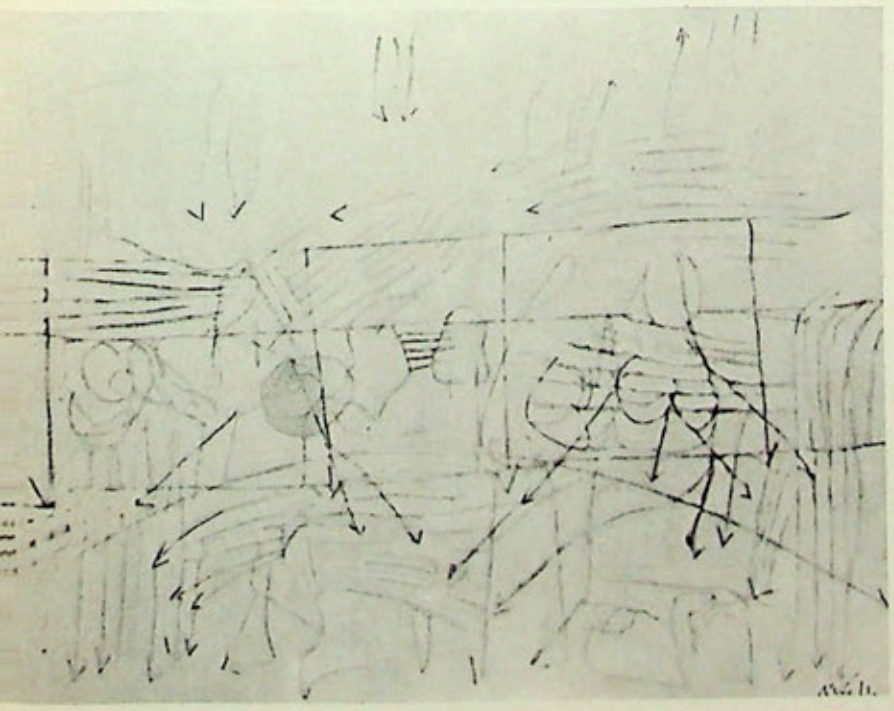
Page ci-contre, en bas
Achille Perilli: I grandi Riflessi. *Huile sur toile. 114×146 cm.*

◄ *Emilio Scanavino:* Congiunzione. *1960. 89 × 116 cm.*

ironiques et décadentes de l'image, tandis qu'une reprise intelligente des motifs « Art Nouveau », compliquée de références actuelles à la fonction du « mobile » apparaît dans les sculptures de Mannucci. Il faut noter ensuite l'intérêt, d'origine surréaliste, pour les obscurs attraits des symboles sexuels, pour la vitalité du rythme sanguin, qui se manifeste dans les belles sculptures limpides, fixées en forme abstraite pure, d'Arturo Carmassi, ou celles d'Andrea Cascella, d'une configuration différente, et d'une cristalline exactitude. La nature et l'homme deviennent des « formes troubles », que l'artiste veut dominer par la règle de la raison. Dans d'autres cas, comme celui du sculpt toscan Mino Trafeli, c'est encore la déformation expressionn des images naturelles et la reprise violente de formes roma ques qui donnent naissance à des compositions plastiques d' force exceptionnelle.

Quant à la peinture, pour en revenir à la « generazione mezzo », on a vu récemment comment certains artistes continué à développer en profondeur les motifs d'un mo fantastique et d'un discours stylistique qu'ils ont clairem défini depuis longtemps. La fougue du geste dramatique





▲ *Arnaldo Pomodoro :*
Radar N° 3. *1962.*
Bronze. Haut. : 120 cm.

◄ *Tancredi :*
Hiroshima N° 2. *1962.*
Huile sur papier.
130 × 162 cm.

Ci-contre, à gauche
Novelli : Soft Marina.
1962. 50 × 40 cm.

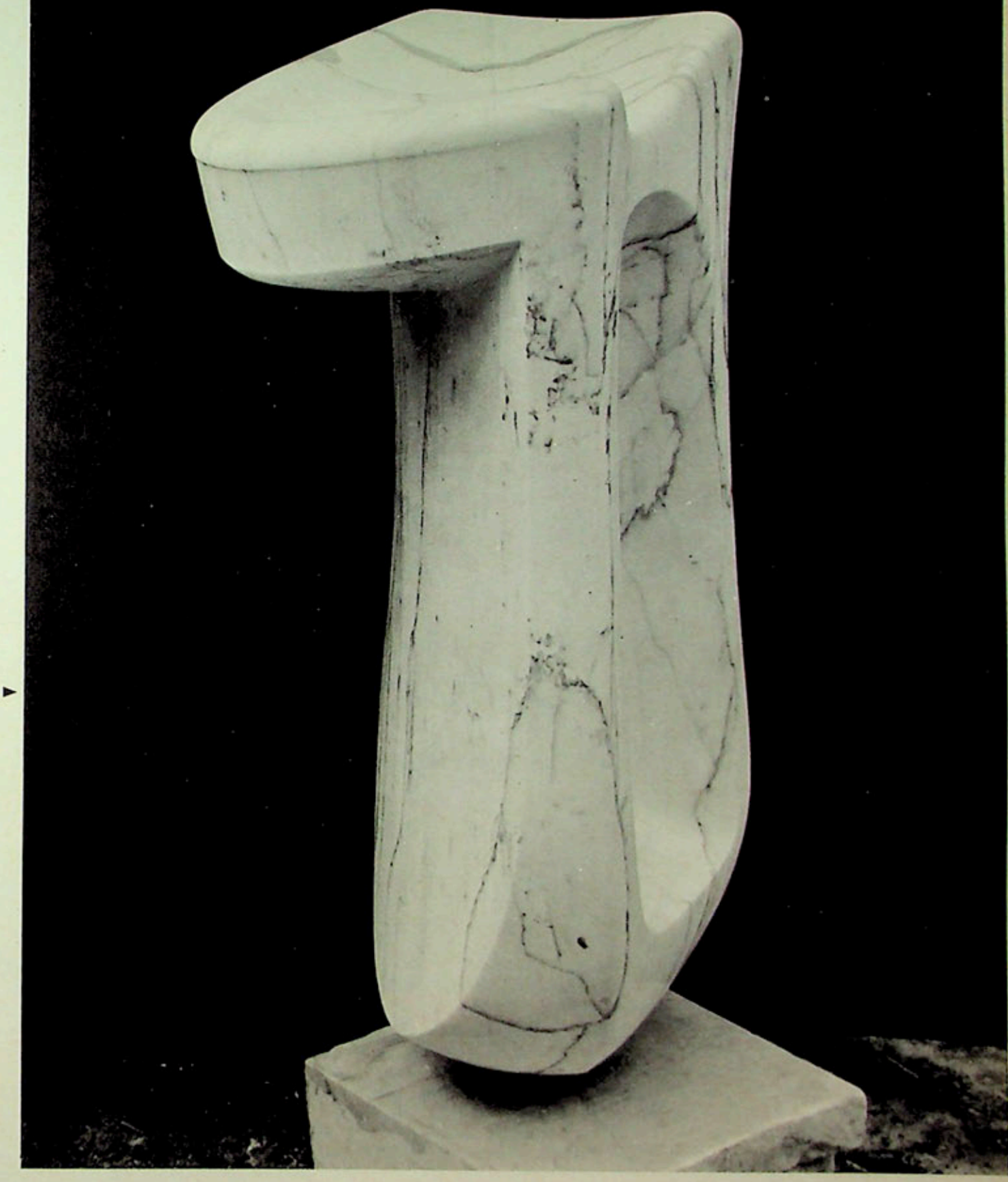
obsédant de Vedova se libère en récits passionnés, en clameurs lancées dans des tourbillons de contrastes lumineux. Capogrossi de son côté varie avec une tranquille maîtrise les rythmes de son écriture richement modulée, tandis que Fontana donne à ses « entailles », un contenu sensuel et la valeur d'agressions morbides contre un monde d'élégances exquises et décadentes. Ennio Morlotti évoque, dans ses toiles denses aux couleurs savoureuses, les lumières atténuées, mélancoliques, d'une nature qui s'éveille quotidiennement. à la conscience et assume lentement un visage et des formes changeantes, mais toujours semblables. En Lombardie également, les apparitions quasi magiques des personnages de Cassinari assument un caractère de plus en plus inquiet, une beauté pénétrée de doute et d'angoisse. Renato Guttuso, lui, a amplifié la gamme de ses thèmes de « réalisme humaniste », et parvient à fondre en ardentes images de la réalité, de nombreuses expériences de culture stylistique contemporaine. Il écrivait récemment: « Le réel, l'homme, ne se présentent plus comme une nostalgie, comme une prescience, mais simplement tels qu'ils sont. » Ses peintures actuelles montrent bien comment il est parvenu à cette disponibilité poétique en face de toutes les « possibilités » des hommes, sans autre dessein que de représenter le vrai, terrible et merveilleux. Ce sont des toiles violentes; parfois cruelles, et profondément lyriques en même temps. Voilà une bonne leçon de comportement moral pour les jeunes à la recherche d'une « nouvelle objectivité ».

Les dernières œuvres d'Alberto Burri sont des compositions faites de feuilles légères de matière plastique brûlée. On sent l'importance que Burri accorde à l'élément « matière », qui est pour lui un appel direct au sens obscur et « magique » de la vie humaine. La plaie, la cicatrice, le sang, cette présence tactile de l'épiderme blessé, sortes de symboles barbares d'une

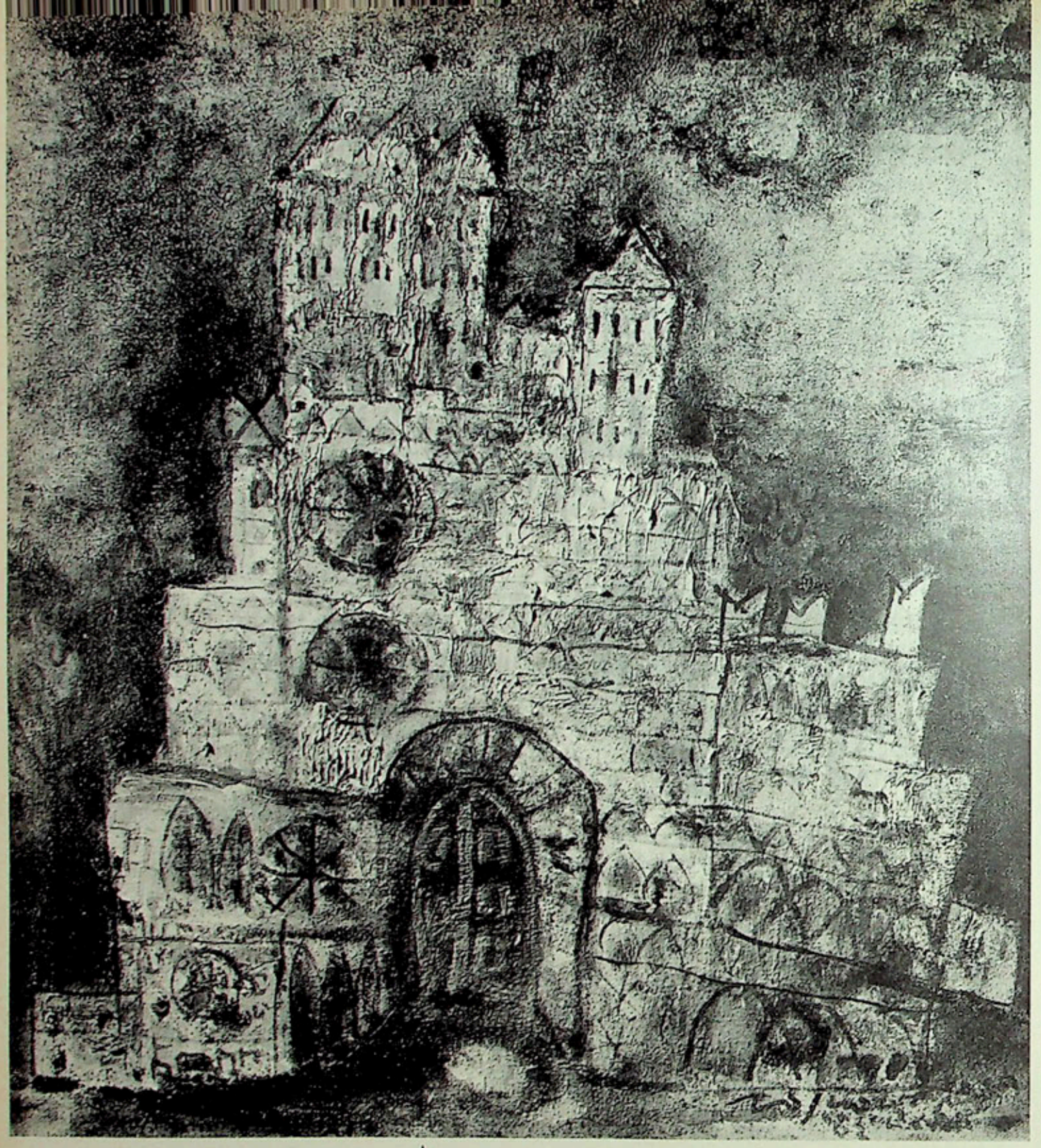
Tanzù :
a: modella del pittore.
Haut-relief. 75×80 cm.

Emilio Vedova :
er la Spagna. *1962.*
45×190 cm.

C. S. Signori : ►
Fonts baptismaux
pour l'église d'Assy.



atière intrinsèquement unie au sentiment et au raisonnement e l'homme, tels sont encore les thèmes de Burri qui cède au aisir de cet hédonisme vénéneux, de cette violence exquise. Tandis que Santomaso, Corpora, Music, Paulucci, Meloni, andelli, Giunni, développent sur des modes bien distincts un scours pictural basé sur le rapport entre la réalité naturelle umières, couleurs, libres évocations d'images et de formes) et s fantaisies de rythmes, les transmutations du signe et de la atière, Turcato et Cagli travaillent sur le plan d'une stimunte invention formelle. Isolé dans son obsédant désir d'invenon de matières précipitées dans un tourbillon de couleurs intenses, Pinot Gallizio, qui travaille en Piémont, est déjà connu à l'étranger, grâce à Tapié et à Sandberg. L'année dernière, dans un article de *L'Œil* sur l'art italien, j'ai déjà amplement parlé des peintres qui se sont affirmé durant l'après-guerre, et j'ai évoqué aussi quelques artistes plus jeunes. Je n'y reviendrai donc pas ici, sauf pour indiquer les éléments nouveaux qui sont apparus dans leurs recherches. Il faut signaler d'abord comment la poétique de l'Informel est aujourd'hui révisée, avec le désir d'en dépasser les aspects de liberté anarchique et romantique ou d'effusion lyrique (automatisme du signe, symbologie de la matière, formulation d'image à



Franco Rognoni: La Rocca. *1962. Huile sur toile. 46×55 cm.*

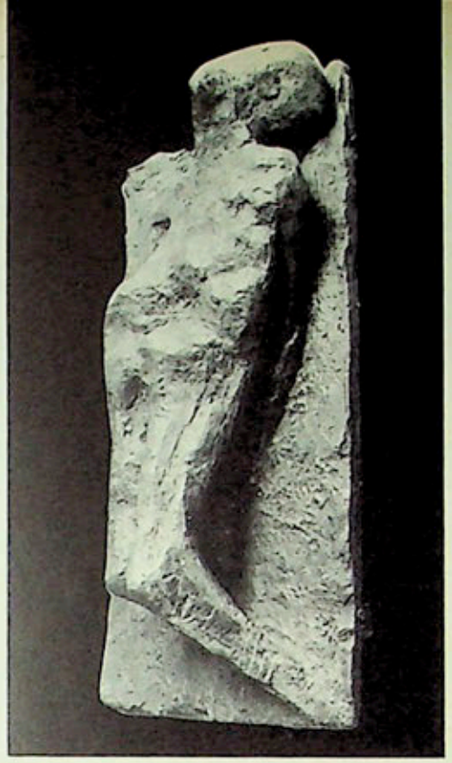
partir du magma organique), pour n'en retenir que les éléments linguistiques primaires, et parvenir à des expressions conscientes de réalisme ou d'emblématique abstraite. D'une part, on cherche à récupérer, sur des bases métaphysiques, surréalistes, existentielles, ou directement morales, une représentation du *vrai*, d'autre part on développe des propositions purement formelles, les constructions de visions lumières-couleurs, de structures dans l'espace, de rythmes et de modulations issus de formes et de signes qui expriment l'ordre de l'aveugle harmonie des *catégories* physiques éternelles de la Nature.

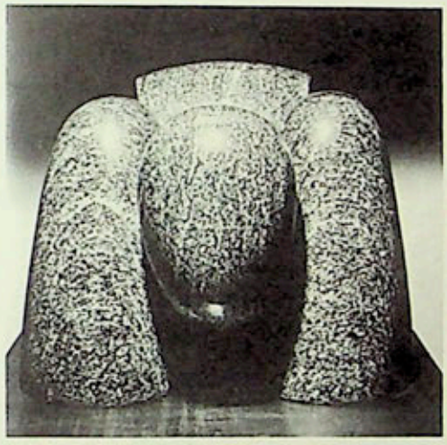
Il y a là un dualisme très net, qui engendre ensuite des variations infinies selon le tempérament et les idées de chaque artiste. Le décor et les personnages de la réalité contemporaine sont « racontés », mais avec une sorte d'inquiétude magique,

Mino Tra
Monumento ai ca
in gue
1962. Bro

Andrea Cascel
Statua di granito ne
Haut.: 70 cm. L.: 50 c

Franco Francese: L'uccello batte sul vetro. *Huile. 97×130 cm.* ►





par Peverelli, et par Bergolli, par Valeri Adami et par Guido Somarè, par Parzini et par Ferroni, et l'on sent dans leurs œuvres l'influence d'Ernst et de Matta, de Giacometti et de Balthus, de Gorki et naturellement, du grand ancêtre Paul Klee. Le réel, dans son apparence quotidienne, mais accentuée en termes expressionnistes, est le thème de Guerreschi, de Vespignani, de Sughi, de Gianquinto, de Cazzaniga, de Poletti, de Banchieri, par exemple, qui cherchent à faire correspondre l'âpre énergie du signe ou de la couleur tantôt limpide, tantôt lacérée d'empâtements acides (et c'est alors le souvenir de Kokoschka qui affleure) et la composition « impromptue », rapide, avec la névrose chaotique de la cité moderne. La réalité apparaît sous d'autres formes dans les peintures, intimistes ou naturalistes, de Ajmone, de Chighine, de Brunori, et dans celles, qui se réclament d'expériences métaphysiques, surréalistes ou « Art Nouveau » de Cremonini, de Fieschi, de Colombotto, de Saffaro. Bien différentes sont les fantaisies emblématiques de Dova, les figurations totemiques de Roberto Crippa, les satires capricieuses et grotesques de Baj. L'objectivité de caractère néo-dada que Del Pezzo, Persico, Rotella, Barisani, avaient diffusé à une certaine époque, trouve fréquemment des adeptes, même si l'on n'y reconnaît pas autre chose que les trouvailles d'un divertissement intelligent. Des personnalités isolées, comme Bertini, Tancredi, Dangelo, se placent hors des formules courantes, ou mieux en tirent des prolongements inattendus, au gré de leur fantaisie. L'attachement à la réalité est prédominant chez les artistes. Les uns la dépeignent par des suggestions exprimées selon les méthodes de la technique traditionnelle et oscillent entre un expressionnisme et un impressionnisme plus ou moins abstraits et informels (Saroni, Ruggeri, Fasce, Strazza, Larocchi, Piciotti), ou bien ils donnent une synthèse violente et sensuelle de formes anthropomorphiques dans un espace réaliste (Francese, Ceretti, De Vita, Pancaldi). D'autres au contraire, tels Romiti, avec le même respect de la convention picturale, tentent de faire vivre un ordre d'origine cubiste dans une approche nouvelle et anxieuse du réel, qui sans cesse apparaît et se dérobe. Une confiance explicite en la valeur du signe et de la matière intrinsèquement symboliques, hors de toute référence figurative, apparaît dans les œuvres profondément *subjectives*, de Bendini, de Scanavino, de Notari. Plus complexe est le rapport établi par des peintres comme Moreni, Vacchi, ou Vaglieri entre le « journal » et la « chronique », entre le subjectif et le vrai. Moreni fige l'élan de la perception dans la cruelle violence d'une matière illuminée de lueurs glacées, Vacchi élabore, sur de grandes surfaces, la vision d'un monde étreint par une sensualité opprimante. Vaglieri, quant à lui, pour reconstruire, avec une troublante nostalgie, l'atmosphère et les figures, crée un entassement d'éléments déchiquetés, vus et créés on ne sait quand dans une rêverie désespérée. Et ce rassemblement de « phénomènes », d'expériences visuelles éparses, est le point de départ de la nouvelle figuration. Les collages de Romagnoni, les empreintes de Recalcati, ces écrans hallucinants sur lesquels le passage trop rapide du film de la vie laissent des images fragmentaires, sont parmi les exemples les plus intéressants et les plus typiques de cette tendance. Mais peut-être l'inspiration est-elle souvent obtenue par le détour du caprice, par des trouvailles techniques plus que par une structure stylistique élaborée.

C'est ce qui arrive, au reste, sur la rive opposée de la « nouvelle abstraction », qui veut proposer un langage nouveau, à partir des termes de la continuité rythmique du signe et de la couleur. Les résultats les plus remarquables sont ceux d'un Dorazio, d'un Bemporad. Cependant, de nombreux jeunes s'essaient aux possibilités de compositions automatiques des formes en mouvement; d'autres s'attachent à l'essence quasi mystique des rapports mathématiques, non dans les abstractions géométriques mais dans les objets même. On assiste parfois à la reconsécration stylistique pure et simple d'un répertoire qui semblait réservé aux « arts utiles »: et on voit, dans les belles toiles de Perilli, l'artiste graphique redevenir peintre.

Dans toutes ces expériences poétiques, on assiste finalement à la confrontation de deux convictions esthétiques opposées: celle pour laquelle l'œuvre d'art est un message efficace sur le plan moral et social, et celle qui considère l'activité artistique comme une attention, utilitaire ou purement hédoniste, envers l'objet créé par l'artiste. Et ce conflit même n'est pas nouveau.

Le Château de Villadeati

Il est pour le moins surprenant de rencontrer au cœur d'un vaste et grandiose paysage de montagnes l'une de ces demeures qui semblent faites avant tout pour le plaisir des yeux et celui de l'esprit, une sorte de Folie, — caprice d'esthète, de poète ou de libertin. Le Château de Villadeati, situé en Piémont, à une quarantaine de kilomètres de Turin dans l'ancien fief des Monferrato réserve ce genre de surprise.

Construit en des lieux qui, pour leur beauté autant que pour leur importance stratégique, avaient vu s'édifier avant lui au cours des siècles deux demeures seigneuriales successivement détruites par les guerres, il est probablement l'œuvre d'un disciple de Juvara — l'un des architectes à qui l'on doit Turin. Sa date de construction n'a pas encore pu être exactement déterminée. M. Francesco Gamarino, du Centre d'études archéologiques et artistiques du Piémont, dans une note parue en 1942, la situait à la fin du Settecento en se référant à ses caractéristiques architectoniques. Il le présentait en outre comme un édifice unique par le genre et le style parmi les nombreuses constructions féodales de la région. Il est difficile de ne pas partager cet avis.

Conçu autour d'un axe central selon les principes d'une exacte symétrie, il déploie au flanc méridional d'une haute colline dominant le Val Versa l'admirable ordonnance, ascendante et quelque peu délirante de son ensemble architectural baroque, tempéré de rigueur classique, ses tours, ses belvédères, ses escaliers en colimaçon, ses corridors couverts, ses ronds-points et rotondes, ses cavernes, ses balustres et colonnades, et la succession de ses jardins en terrasses, naguère plantés d'arbres exotiques, de citronniers, d'orangers et de fleurs luxuriantes. Le corps d'habitation lui-même, situé à la partie supérieure de l'édifice, est flanqué de deux ailes latérales et d'une tour en son milieu. Il est de dimensions modestes comparé à l'ensemble. De plan simplement rectangulaire, composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage, où se trouvent les pièces de séjour relativement petites, il n'a de particulièrement remarquable que cette tour à trois étages, d'une hauteur de vingt mètres à peu près et une corniche en balustres courant le long de la façade à la hauteur des toits.

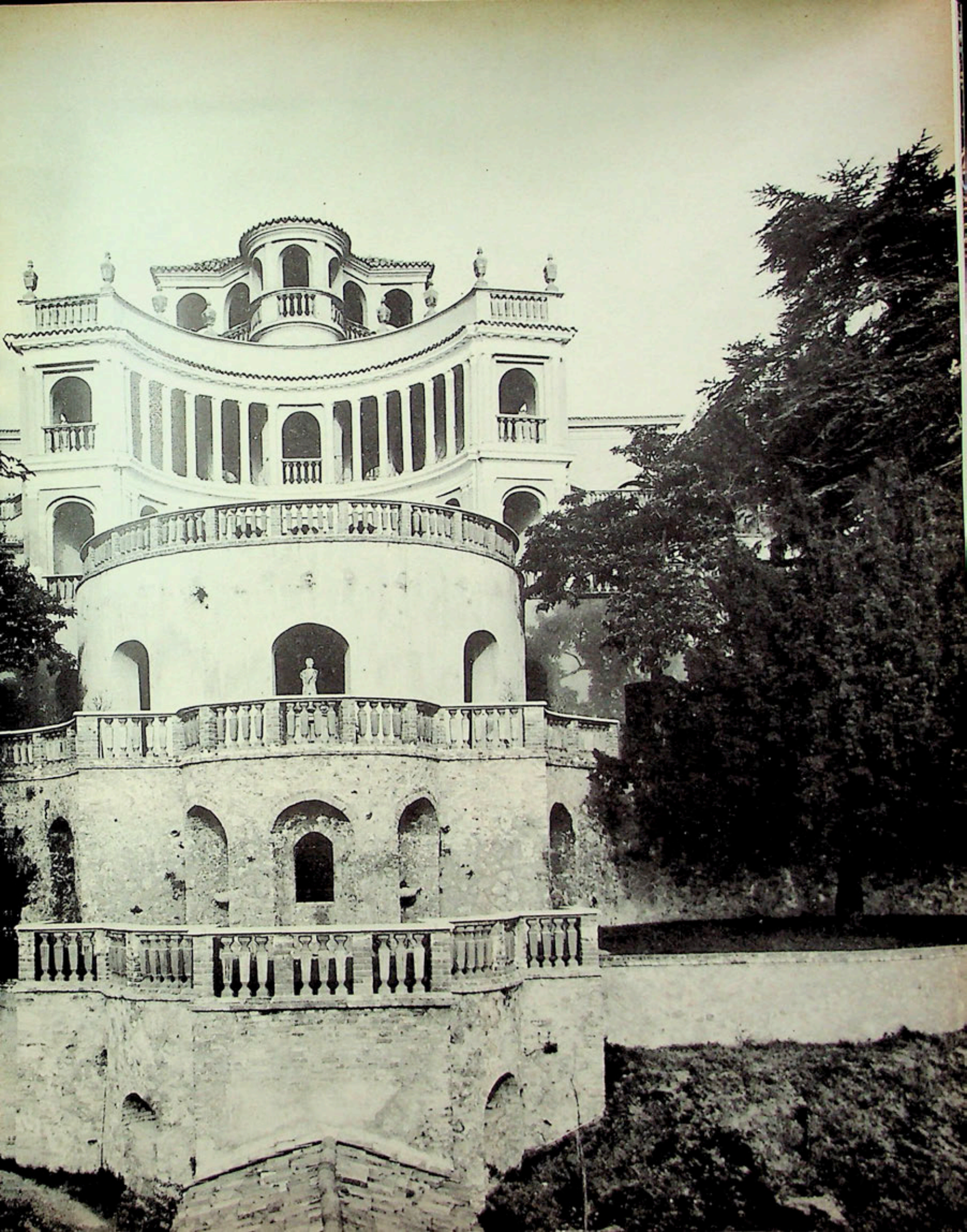
Mais si l'on descend à travers les jardins suspendus, de terrasse en terrasse, de tour en rotonde, de corridors en escaliers, on atteint le dernier belvédère d'où l'on découvre la curieuse perspective ascendante de ces architectures qui semblent surgir les unes des autres, et puis enfin le grand portail en arc surmonté d'une loggia sous lequel passe la route privée qui prolonge celle du village et mène jusqu'au château.

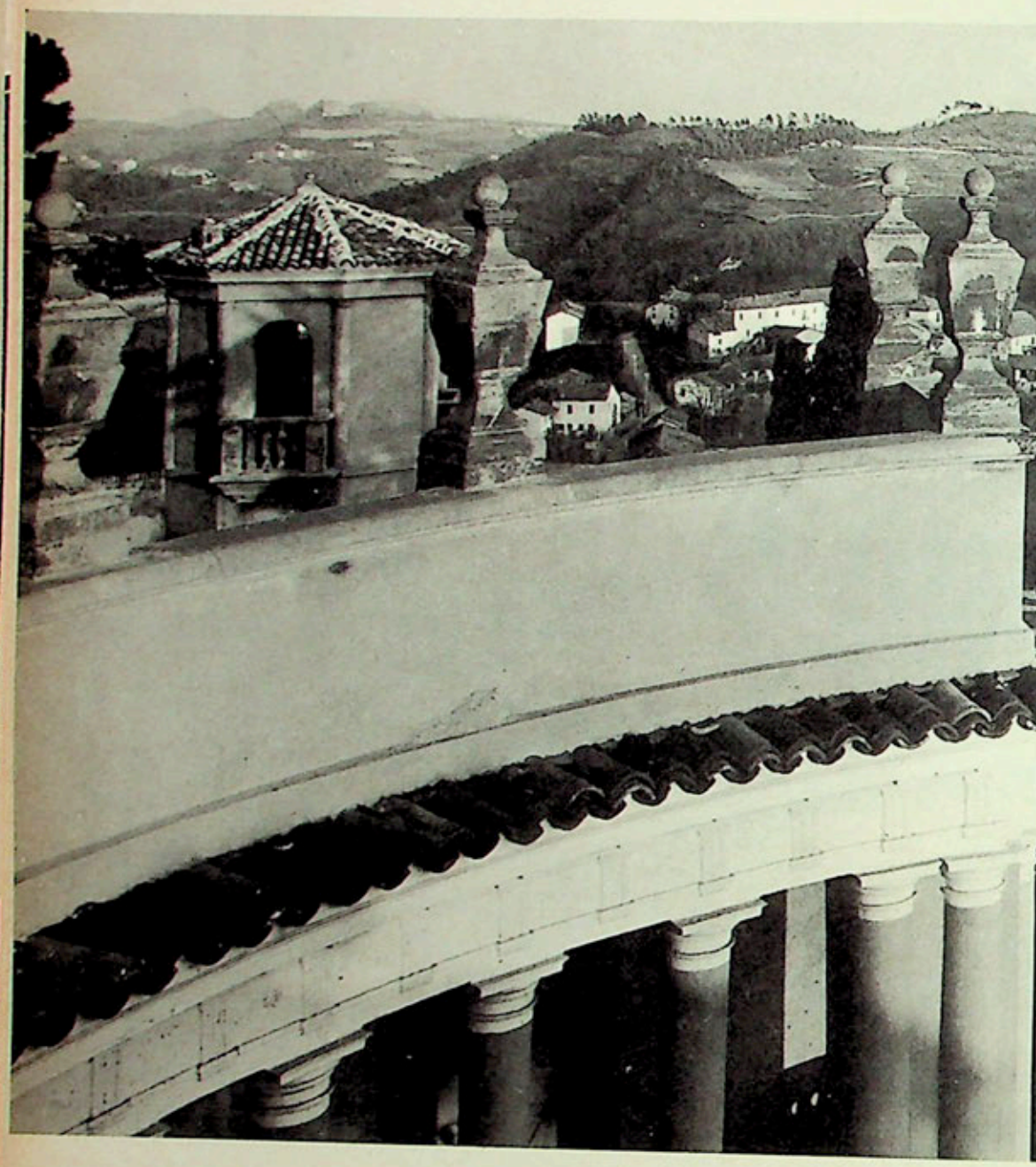
Il n'y a pas longtemps encore, le Château de Villadeati se trouvait comme tant d'autres des belles demeures du passé, plongé dans un dangereux état de délabrement. L'incurie de ses propriétaires successifs en avait totalement négligé l'entretien. Leur vandalisme avait même entamé sa destruction. Abandonné aux intempéries et aux déprédations, cet étonnant ensemble architectural était détérioré, lézardé, à demi-ruiné, les jardins dévastés ou totalement en friche, devenus la proie des herbes folles et de la broussaille. Des cris d'alarme avaient déjà retenti, ici ou là, au cours des deux dernières décennies. Il fallut pourtant le coup de foudre, l'enthousiasme et la ténacité de l'éditeur milanais Giangiacomo Feltrinelli et de sa femme pour en entreprendre la restauration, réussir à susciter l'intérêt effectif des Monuments Historiques et l'arracher au désastre.

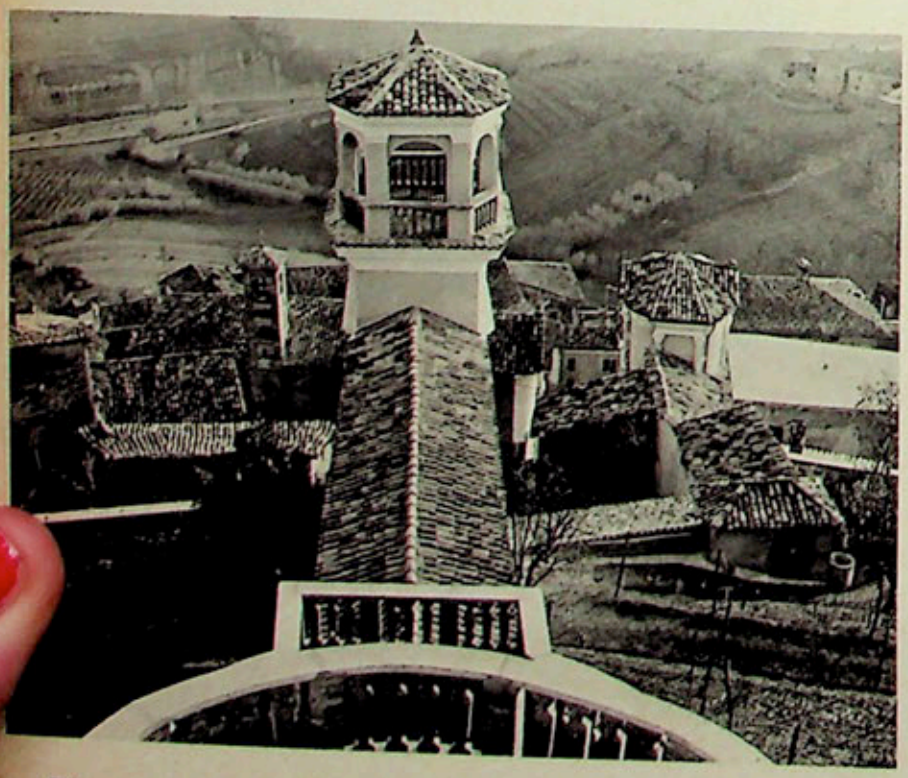
Le Château de Villadeati est aujourd'hui sauvé. Tous les bâtiments, les toits, les murs de soutènement, les tours, en sont consolidés ou reconstruits exactement selon les plans primitifs. Cette suite extravagante d'inutiles architectures escaladant la colline au-dessus des toits du village a retrouvé son ordonnance fantastique; les jardins en cascade leur harmonie, leurs arbres et leurs fleurs, et les terrasses leurs verts gazons. La partie habitable est redevenue une vraie maison, meublée avec une agréable simplicité, confortable avec ses cheminées, ses pièces aux mesures harmonieuses, ses plafonds légèrement voûtés, ses fenêtres basses qui s'ouvrent sur l'incomparable panorama des Hautes Alpes.

Vue du château de Villadeati depuis le dernier belvédère, proche du portail d'entrée : une étonnante perspective de constructions s'étage en niveaux successifs ; au troisième étage, en descendant, une belle colonnade en hémicycle, de style dorico-roman est d'un effet particulièrement spectaculaire. Malgré le nombre des terrasses superposées, l'abondance des balustrades, la complexité de la conception générale, l'ensemble sous cet angle est encore de caractère classique. Immédiatement au-dessous de la colonnade, une galerie à arcades, où l'on a retrouvé quelques vestiges de fresques, ouvre sur une terrasse circulaire. On l'utilisera bientôt comme orangerie. D'ingénieux systèmes d'escaliers multiples font communiquer entre eux les divers étages de ces constructions. ►

Reportage: Luce Hoctin — Photos: Paolo Monti.







◄ *De l'un des corridors couverts, on voit au premier plan les colonnes de l'hémicycle, la corniche, le rebord de toit en tuiles rondes, et les balustres de la terrasse supérieure. A gauche, un de ces belvédères qu'on retrouve, en position symétrique, sur plusieurs terrasses, dissimulant des escaliers tournants, et permettant de découvrir sans cesse de nouveaux points de vue sur un merveilleux paysage de vallées profondes et de montagnes.*

Page ci-contre, à gauche

On surplombe ici le toit de tuiles rondes abritant un des plus longs des corridors couverts, dont les murs intérieurs étaient autrefois, dit-on, entièrement ornés de fresques. Ce corridor conduit au dernier belvédère d'où l'on domine immédiatement le grand portail d'entrée du domaine, la route qui monte au château à travers vignes et jardins, et les toits légèrement inclinés des maisons du village.

Page ci-contre, à droite

Une des terrasses du jardin avec son parterre de gazon. A gauche se profile, avec son toit de tuiles surmonté de balustres, un des pavillons du château. Au centre et à droite, deux des tours et belvédères déjà mentionnés. Le grand cèdre est un des rares et majestueux témoins de la splendeur des jardins d'autrefois.

Ci-dessous, à gauche

Au premier plan, corridor ouvert, belvédère et tour. Ces éléments, comme le mur et la porte arrondie qu'on voit au fond n'ont pas de fonction utilitaire impérieuse. Nés de l'imagination du constructeur, ils ne sont là apparemment que par fantaisie, goût de l'imprévu ou souci de la décoration.

La sobriété et l'austérité des murs de soutènement contrastent avec l'enchevêtrement des divers éléments qu'on voit ici. On aperçoit, en haut à gauche, une partie du seul corps de logis habitable de tout le château: une tour ronde d'où l'on découvre un panorama circulaire extrêmement étendu et l'aile droite où vient d'être aménagé l'appartement des amis.

▼

▲
Fresques décorant la galerie semi-circulaire située dans les jardins suspendus. Plantes exotiques, oiseaux de paradis ne sont que quelques vestiges du décor antérieur, mais leur grâce et leur raffinement évoquent ceux des fêtes dont ces lieux durent être le théâtre.

◄ *Au premier étage de la tour adjointe au corps de logis principal, un petit salon circulaire sert de vestibule. Ses parois cylindriques sont divisées par huit colonnes soutenant une corniche. Sa voûte en coupole est ornée de fresques soigneusement reconstituées et restaurées.*

Le bureau du maître de maison est une simple table piémontaise. Les rideaux et l'abat-jour de la lampe à pied de verre sont d'un jaune lumineux. A gauche, fauteuil toscan en fer forgé et cuir. Au mur, une planche zoologique. La fenêtre, orientée au sud comme toutes celles des pièces d'habitation de la maison, s'ouvre sur une terrasse gazonnée et les lointains sommets du Mont-Blanc et du Mont-Rose. ►

A l'extrême-droite

Une des salles de bains aux étroites fenêtres donnant sur le versant nord de la colline. Sols et murs sont revêtus de céramiques italiennes aux couleurs claires et vives.

Dans la chambre à coucher des maîtres de maison, les meubles, fauteuils et lits sont tendus simplement de tissus imprimés (Bioussac). L'armoire piémontaise de bois peint a révélé, après décapage, de belles couleurs bleu sombre et ocre. Grand vase de terre italien. Au mur, une peinture milanaise du XIXe siècle. Tapis ancien.

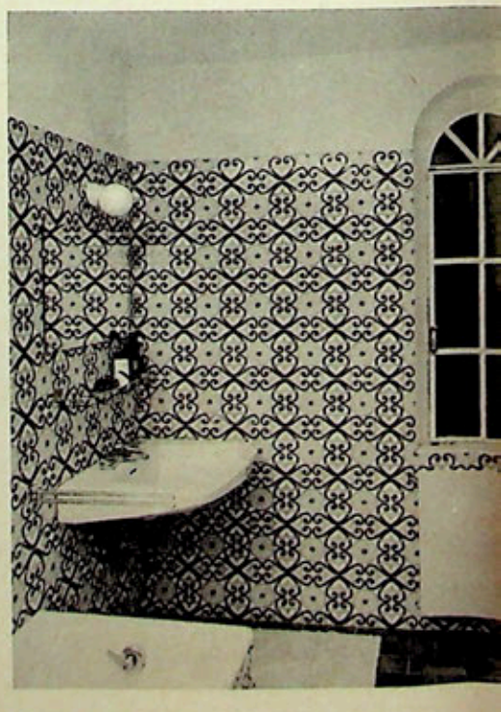
La salle à manger est la pièce la plus ► haute du corps de logis, au rez-de-chaussée. Le plafond, comme celui de toutes les autres pièces, est légèrement voûté. Le sol est revêtu de carreaux de céramique brillante vert-bleu, contraste avec le rouge éclatant des coussins recouvrant le siège des chaises rustiques. Sur la table servie, deux très beaux chandeliers siciliens en or et corail. Contre le mur de droite, au-dessous de deux portraits de famille, un banc d'église. Le tableau à gauche (école romaine du XVIIIe siècle), représente une scène galante.

Dans le petit bureau de la maîtresse de maison, au premier étage, un grand poêle autrichien de faïence blanche accompagne un mobilier simple, des tentures unies et imprimées roses ou roses et blanches. Le fauteuil à bascule à coussins roses comme le pouf, est ripoliné de blanc. Petite table basse rustique fabriquée par le menuisier du village. Grand panier fourre-tout en vannerie toscane. Tapis ancien. ▼

Le bureau du maître de maison est une simple table piémontaise. Les rideaux et l'abat-jour de la lampe à pied de verre sont d'un jaune lumineux. A gauche, fauteuil toscan en fer forgé et cuir. Au mur, une planche zoologique. La fenêtre, orientée au sud comme toutes celles des pièces d'habitation de la maison, s'ouvre sur une terrasse gazonnée et les lointains sommets du Mont-Blanc et du Mont-Rose. ►

A l'extrême-droite

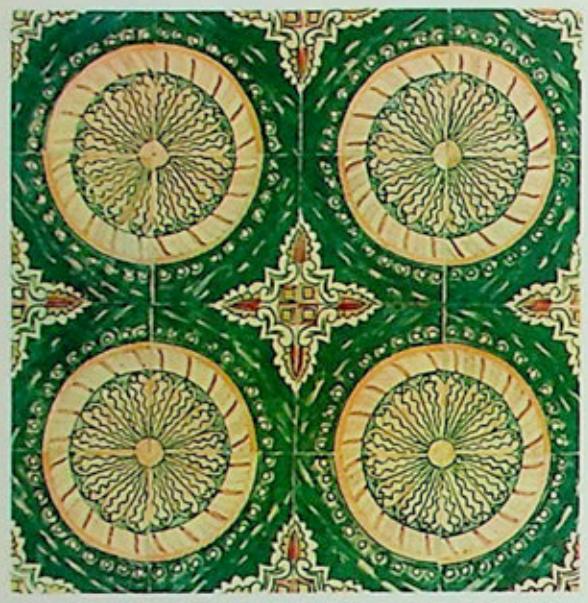
Une des salles de bains aux étroites fenêtres donnant sur le versant nord de la colline. Sols et murs sont revêtus de céramiques italiennes aux couleurs claires et vives.

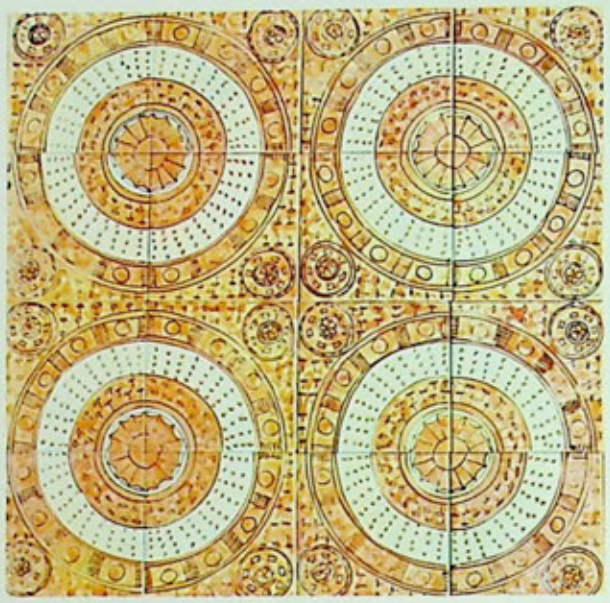


Dans la chambre à coucher des maîtres de maison, les meubles, fauteuils et lits sont tendus simplement de tissus imprimés (Bioussac). L'armoire piémontaise de bois peint a révélé, après décapage, de belles couleurs bleu sombre et ocre. Grand vase de terre italien. Au mur, une peinture milanaise du XIXe siècle. Tapis ancien.

La salle à manger est la pièce la plus haute du corps de logis, au rez-de-chaussée. Le plafond, comme celui de toutes les autres pièces, est légèrement voûté. Le sol revêtu de carreaux de céramique brillante vert-bleu, contraste avec le rouge éclatant des coussins recouvrant le siège des chaises rustiques. Sur la table servie, deux très beaux chandeliers siciliens en or et corail. Contre le mur de droite, au-dessous de deux portraits de famille, un banc d'église. Le tableau à gauche (école romaine du XVIIIe siècle), représente une scène galante. ►

Dans le petit bureau de la maîtresse de maison, au premier étage, un grand poêle autrichien de faïence blanche accompagne un mobilier simple, des tentures unies et imprimées roses ou roses et blanches. Le fauteuil à bascule à coussins roses comme le pouf, est ripoliné blanc. Petite table basse rustique fabriquée par le menuisier du village. Grand panier fourre-tout en vannerie toscane. Tapis ancien.





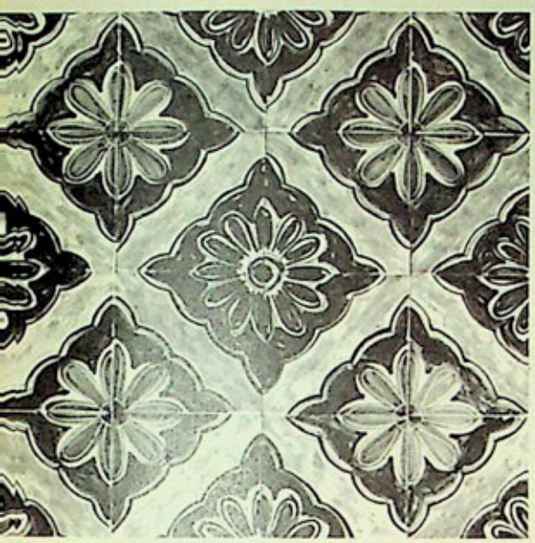
▲

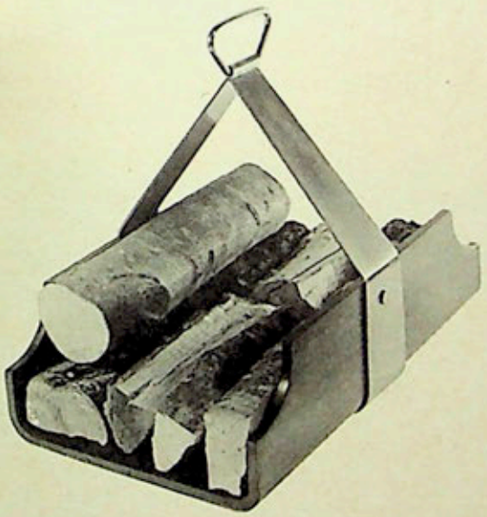
Delf édite, à Rome, des carreaux de céramique décorés exclusivement à la main, dont on fait des sols ou des murs très raffinés. Ci-dessus et page ci-contre, quatre des modèles.

Sur un tapis sarde fabriqué selon la tradition artisanale et distribué par La Rinascente à Milan, un pique-fleurs en céramique de Il Sestante.

▼

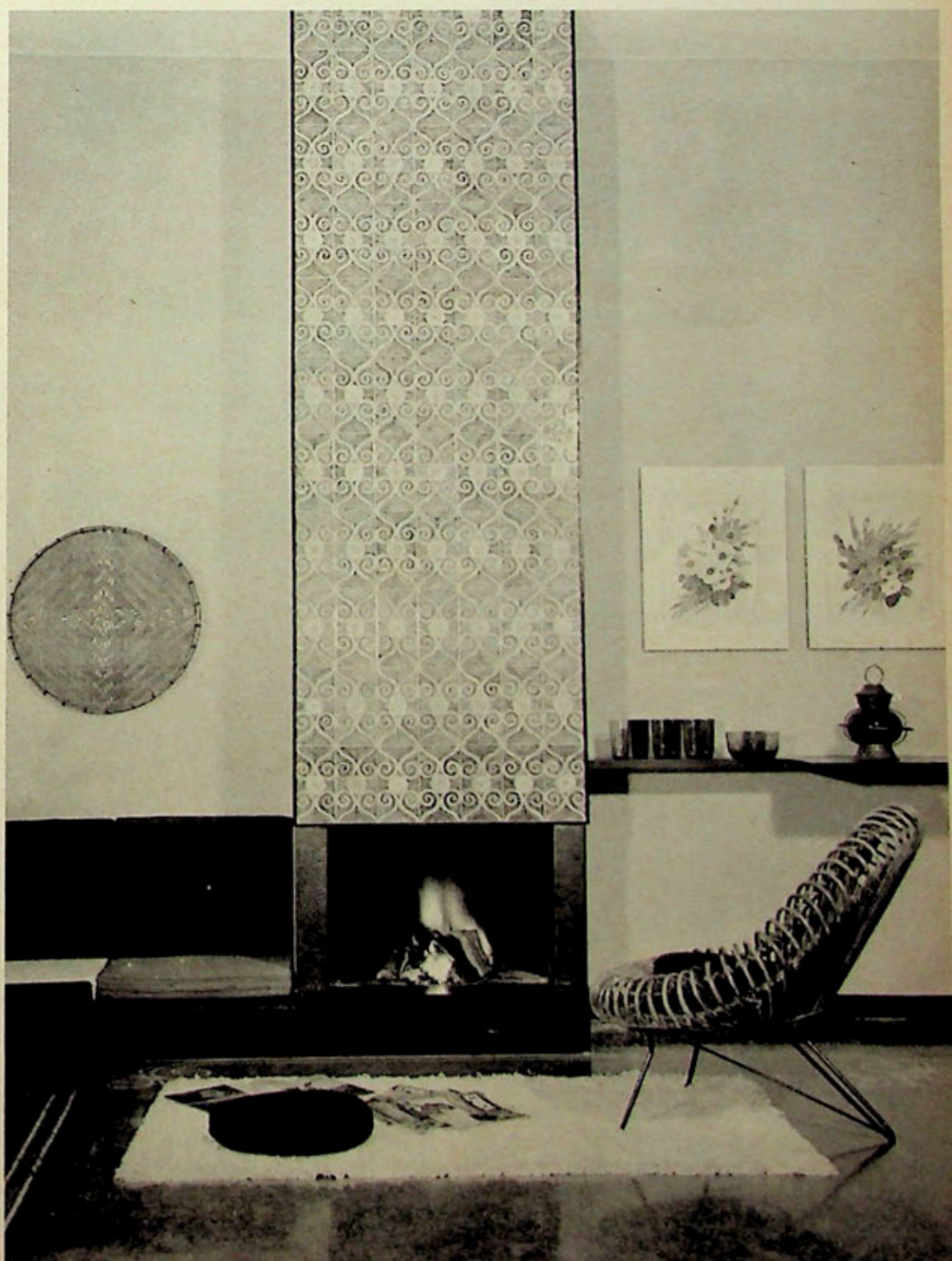
IDÉES ITALIENNES

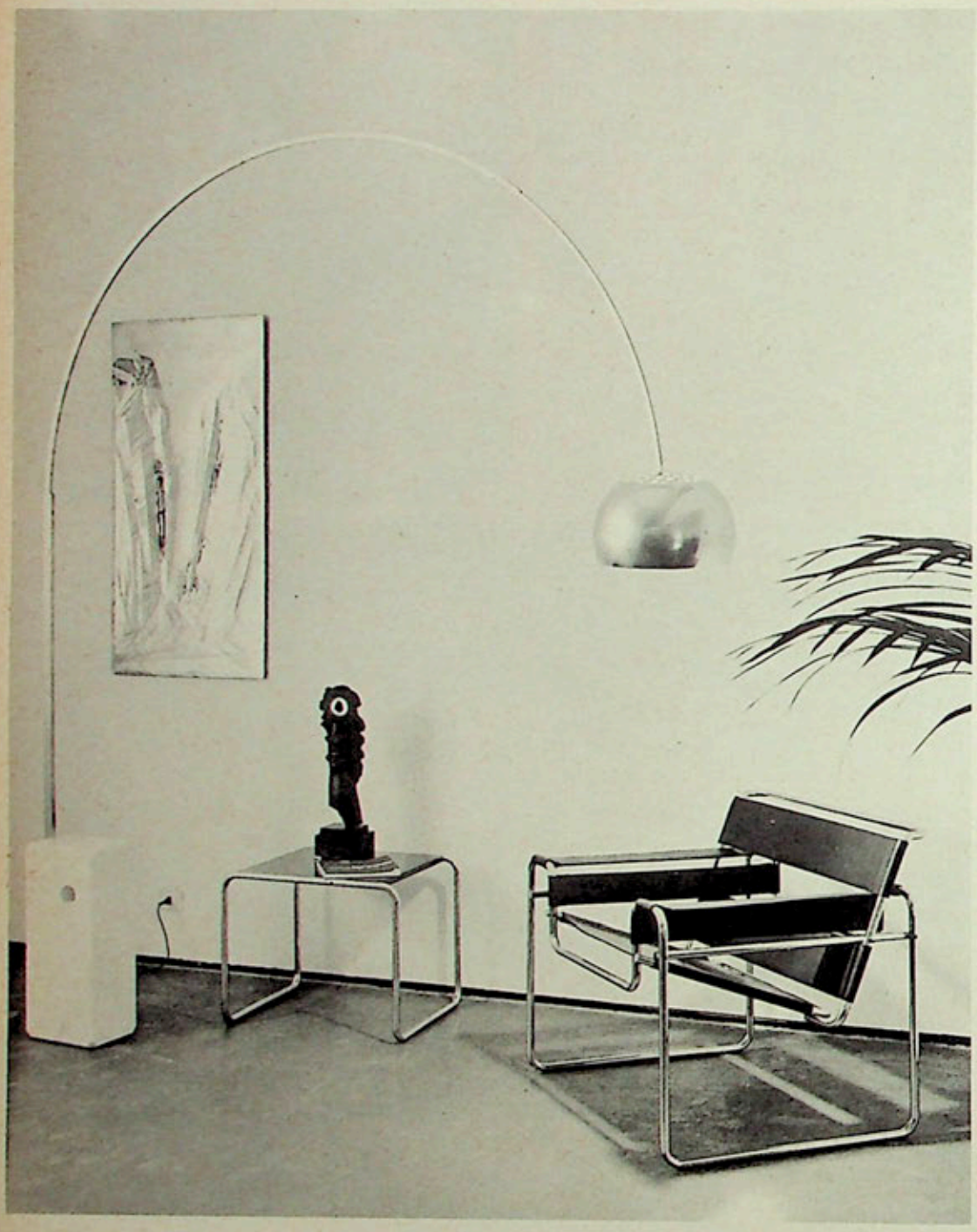




▲ *Accessoires de cheminée qui inspirent de la tradition tout en la modernisant. (Création Danilo Aroldi.)*

L'architecte Danilo Aroldi a utilisé pour l'ornementation de cette cheminée des carreaux de céramique de type Vietri dont il a revêtu toute une paroi. La banquette murale est en ardoise. Fauteuil de rotin. Objets de céramique et de vannerie italiennes. (L'élément fonctionnel de la cheminée, de fabrication suisse, est distribué par Il Caminetto à Milan.) ►



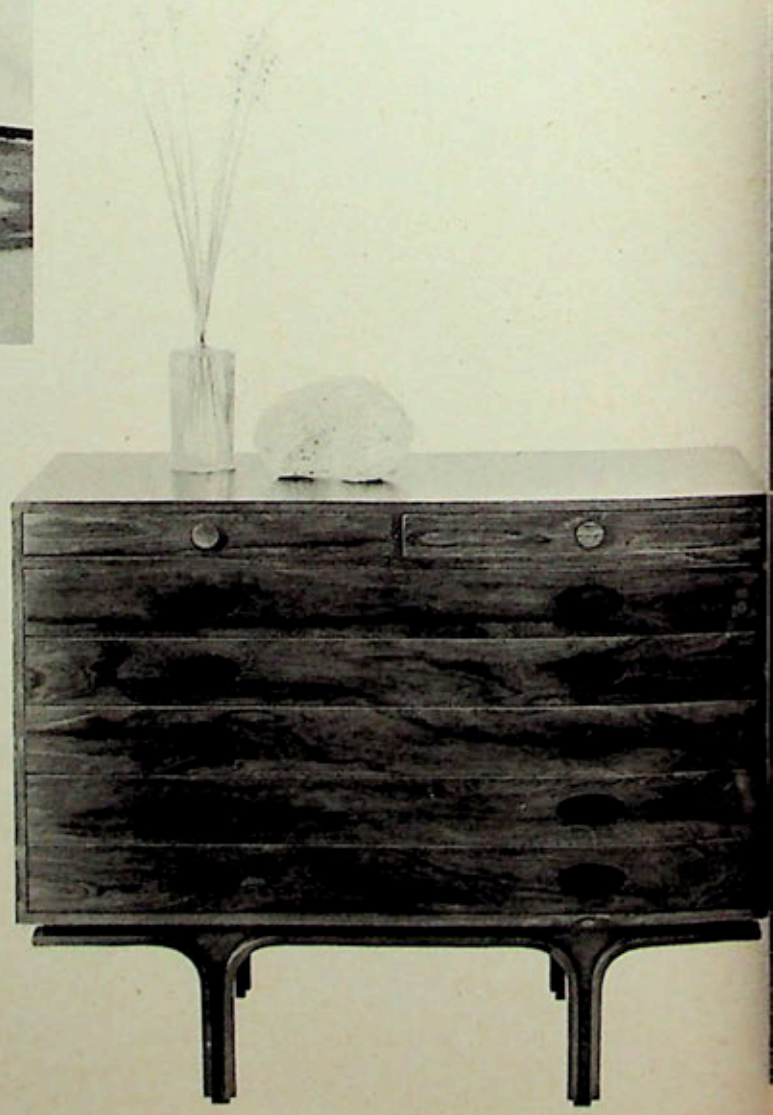


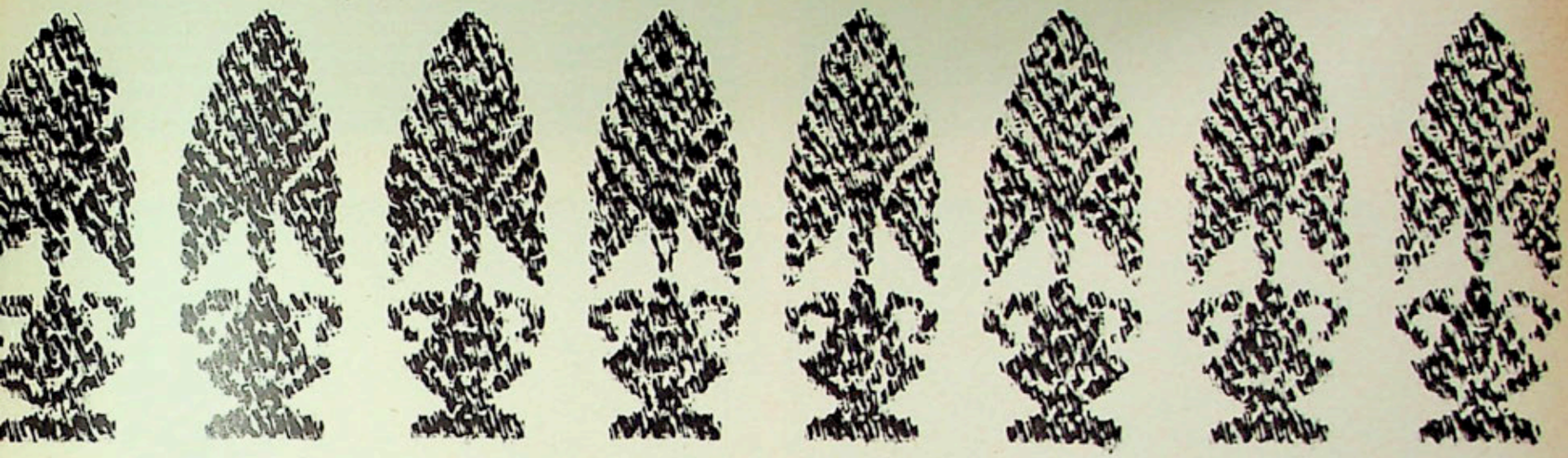
◄ *Cette grande lampe destinée à une vaste salle de séjour, a été dessinée par les frères Castiglioni. Sa longue tige d'acier chromé en forme d'arc de cercle est fixée dans un socle de marbre. La petite table, et surtout le fauteuil en tubes métalliques et cuir, créés par Breuer au Bauhaus dès 1925, ont été récemment réédités en Italie et sont encore — on le voit — d'actualité. Une sculpture de Derain, un tableau métallique de Lucio Fontana complètent cet ensemble réuni dans la salle d'exposition de Gavina à Milan.*

Ci-dessous, à gauche

Entièrement capitonné, ou capitonné seulement à l'intérieur, avec l'extérieur en teck ou palissandre, ce petit fauteuil au dossier légèrement incurvé est monté sur un support unique en acier poli fixe ou mobile. (Création Livio Feraudi. Distributeur Clyma d'Oro à Turin.)

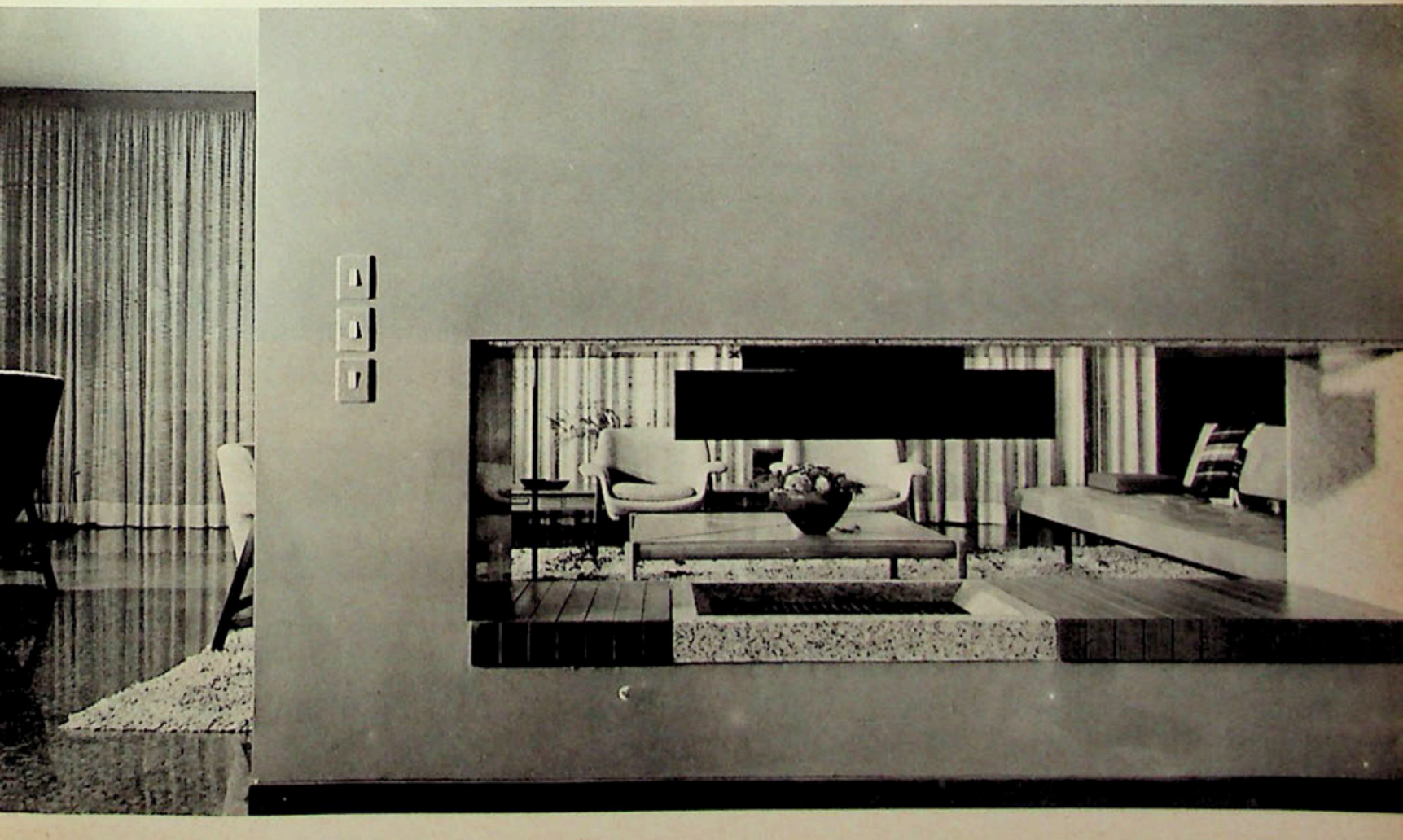
Dessinée par l'architecte Frattini, cette petite commode en jacaranda à cinq grands tiroirs et deux petits est élégante et raffinée. (Production G.B. Bernini. Distributeurs L'Ambienti, Milan, Formes Nouvelles, Paris.)
▼

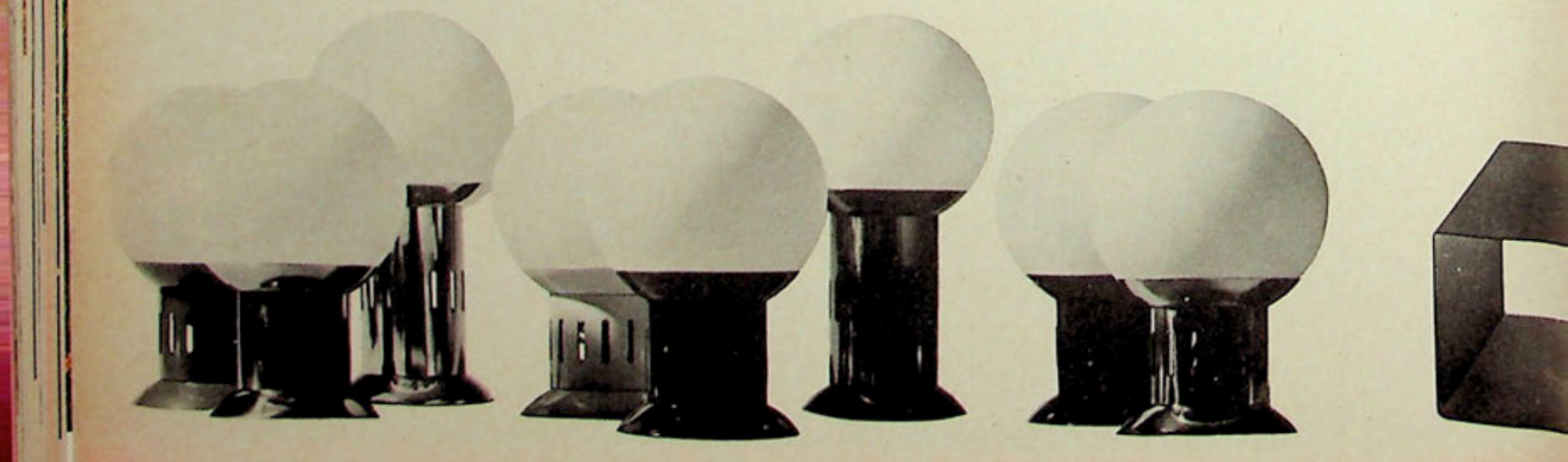




La vogue de la production artisanale régionale se perpétue en Italie. Ce tissu, d'inspiration sarde, est en jute et coton. (Distributeur La Rinascente, Milan.)

La salle de séjour organisée et meublée par l'architecte Frattini est judicieusement coupée par un demi-mur dans l'épaisseur duquel est aménagée une cheminée. Longue banquette et fauteuil capitonnés. Table basse en teck. (Production Cassina. Distribué à Paris par Formes Nouvelles.)



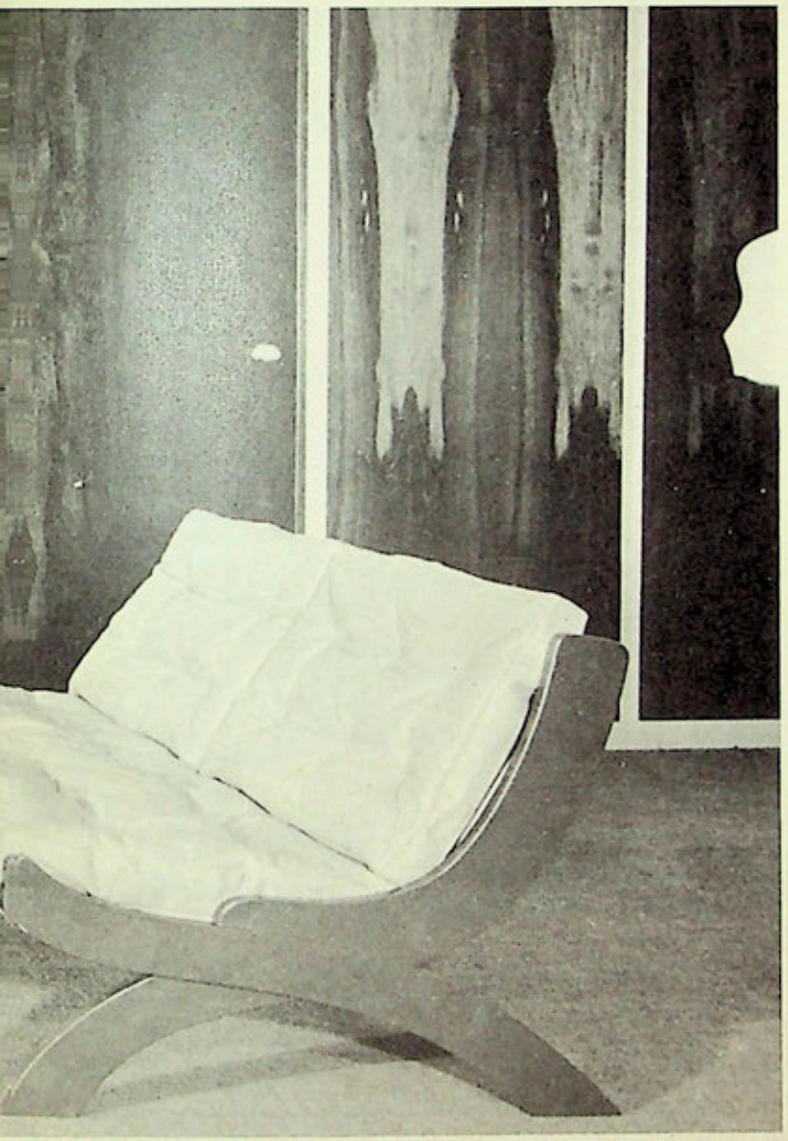


Page ci-contre

Deux tissus sardes en laine tissée à la main. (Fabrication et distribution La Rinascente.)

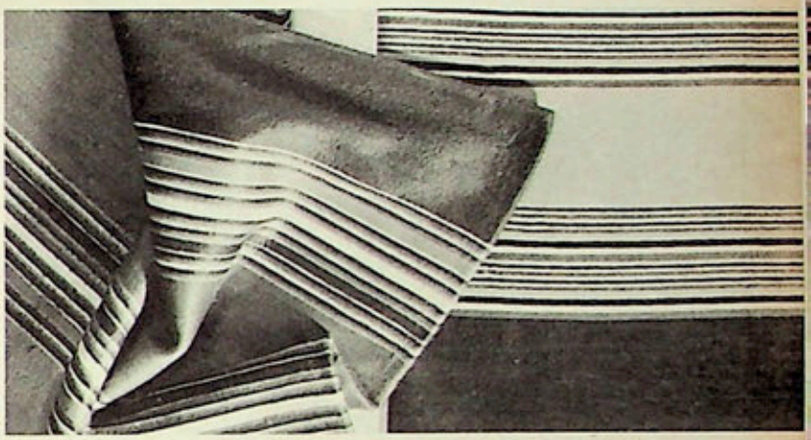
De part et d'autre de la table, un fauteuil et un sofa à coussins de cuir capitonné, et piétement en bois laqué blanc ou rouge ou en palissandre, en forme d'X. (Création de l'architecte Comolli. Distributeur De Padova, Milan.)

▼



Ces plaids à rayures généralement rouge sombre et vieil or, sont tissés au bord du lac de Côme, dans une soie épaisse qui donne l'impression d'une laine brillante. (Distribués par Adrasteia, Milan.)

▼



Page ci-contre et ci-dessous, de gauche à droite

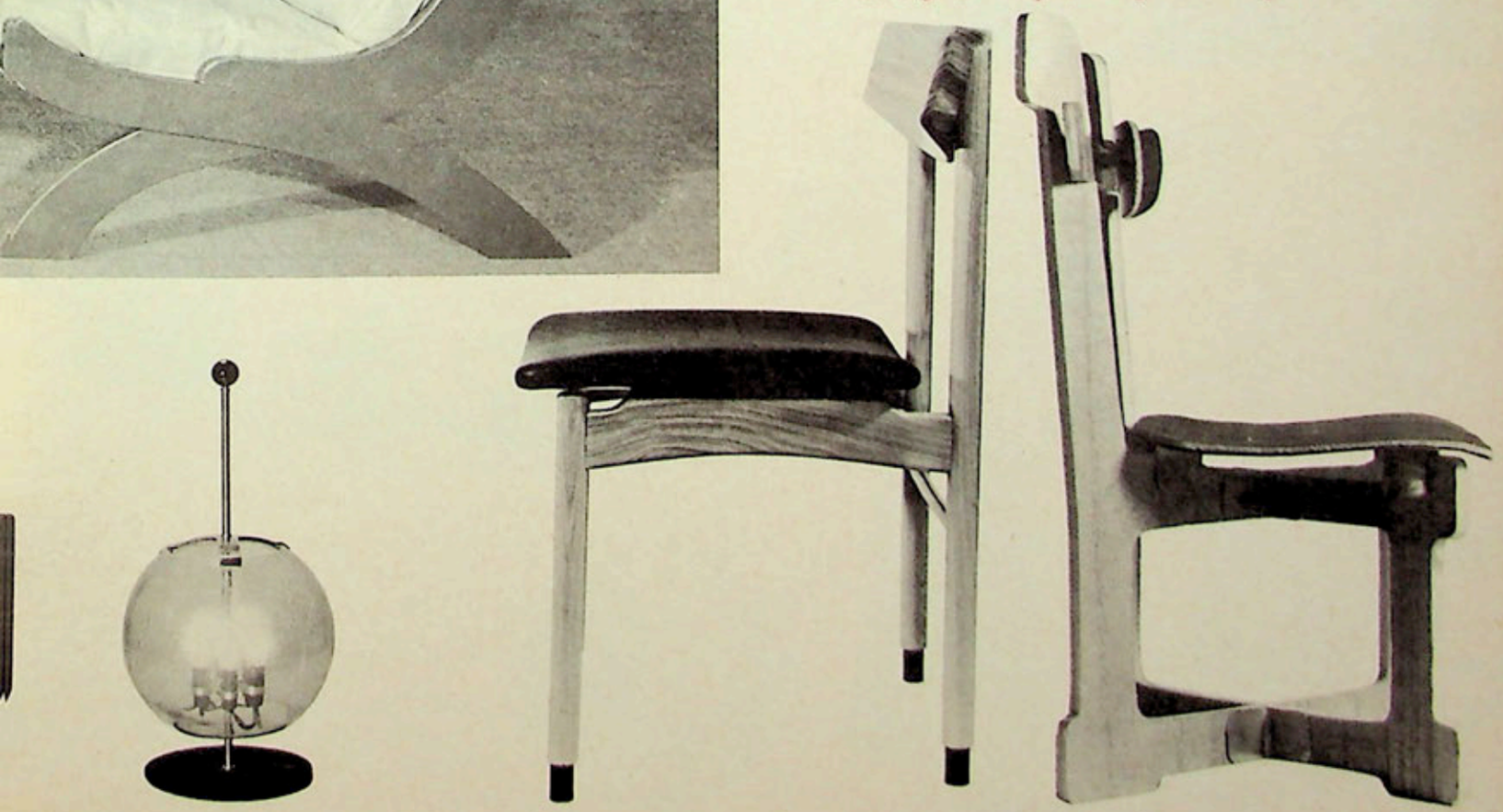
Petites lampes de table à piles, dessinées par S. Asti. En verre blanc et cuivre naturel ou verni, elles rappellent les lampes-pigeon d'autrefois. (Distributeur Adrasteia, Milan.)

Une ingénieuse lampe de chevet formée d'une simple boîte en métal laqué, orientable à volonté (Arteluce.)

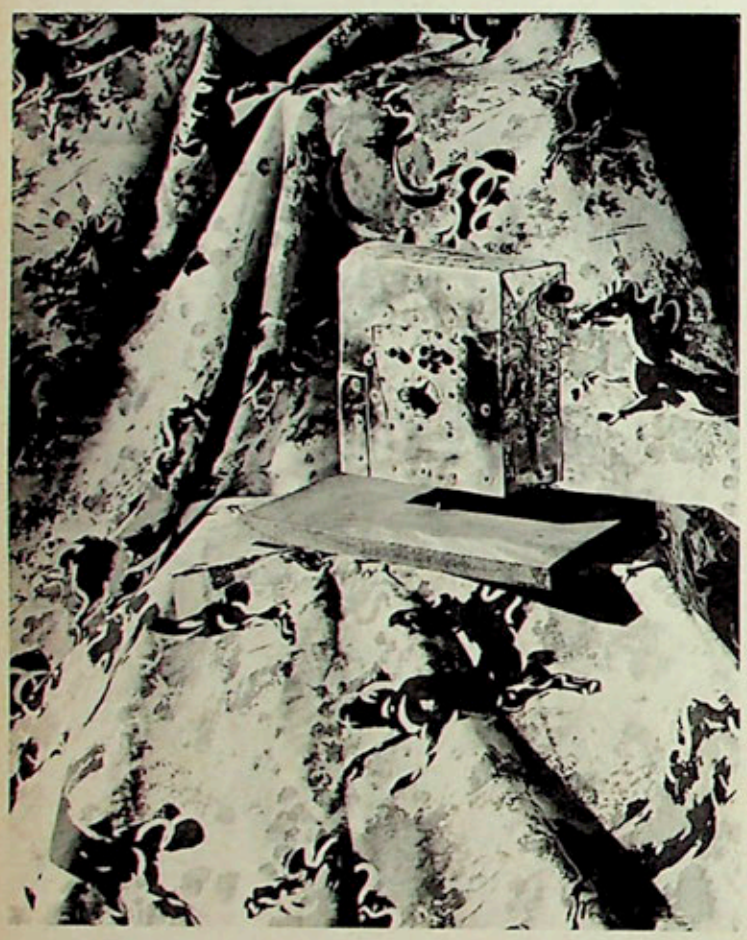
Lampe de table en verre de Murano ancien, rosé, traversée d'une tige de métal terminée par une boule en bakélite noire comme le pied. Elle peut être faite aussi en verre fumé. (Arteluce.)

Chaise italienne distribuée par Sedia. Dossier et pieds en teck, sabots laqués noirs. Siège tendu de tissu Panama.

Chaise en frêne conçue par les architectes Brunati et Mendini. D'une élégance rustique, ce siège a l'avantage d'être démontable.



◄ *Imprimé sur lin et coton, ce tissu de la Rinascente est une reproduction exacte d'un somptueux velours de soie génois du XVe siècle.*

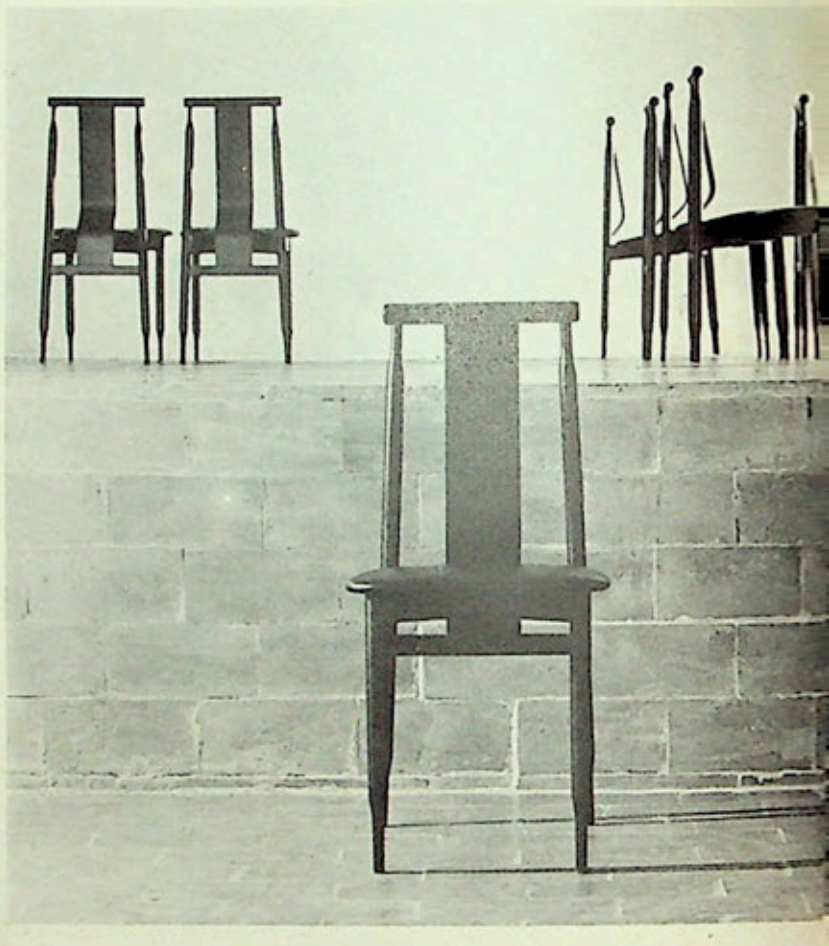


Ci-dessous, à gauche

« Cavalcade dans l'espace », motif de chevaux, noir et bleu sur fond blanc, dessin du peintre Roberto Crippa, édité par ISA à Busto. L'objet-sculpture est de Remo Remotti.

Ces élégantes chaises de bois et cuir, aux pieds effilés, au dossier renflé à la hauteur des reins, sont dues aux frères Castiglioni. (Editées par Gavina.)

▼



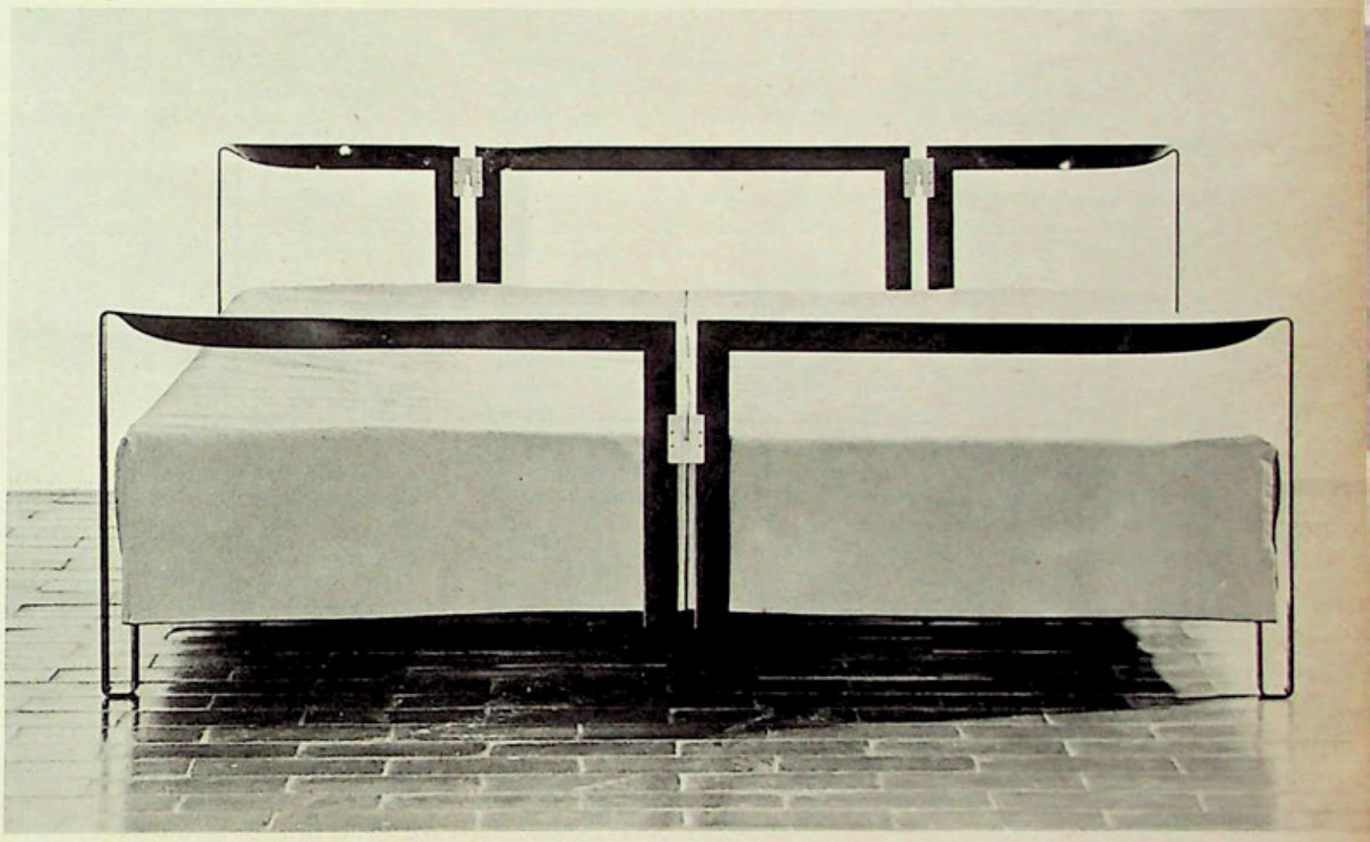
▲

L'artisanat de la céramique a toujours de nombreux adeptes. Ces pots et ces tasses sont conçus et exécutés par Rosanna Bianch pour Il Sestante à Milan.

L'architecte Angelo Mangiarotti de Milan a créé les forme des pendulettes et réveils Secticon. Leur boîtier peut être noir rouge, ivoire ou turquoise, les cadrans dorés ou noirs

◄ *Dessiné par le peintre Strazza, ce tissu synthétique est un voilage édité par Federico del Beccaro (di Bitex).*

Lit dû aux architectes Afro et Tobia Scarpa. En acier poli, laqué au feu, il est entièrement démontable et sa composition en éléments assemblés permet d'en modifier les dimensions. (Edité par Gavina, Milan.)



Le frère de Casanova

Suite de la page 57

Bientôt Catherine II allait le prier d'immortaliser ses victoires. Seuls de rares amateurs gardaient la tête froide à l'exemple de Grimm, pour considérer dans ses œuvres des « centons pillés ça et là et assortis sans jugement » ou pour se rendre compte du moins que, dans la meilleure hypothèse, Casanova n'était qu'un imitateur de génie, fondamentalement incapable d'imprimer une marque personnelle aux techniques qu'il avait assimilées pendant son apprentissage. Abandonne-t-il Parrocel et le Bourguignon, trop présents à toutes les mémoires, il se met à faire du Salvator Rosa, du Berghem ou du Wouwermans; chacune de ses œuvres appelle irrésistiblement le souvenir d'un autre peintre, et plus encore, sans doute, lorsqu'il s'écarte de son genre favori pour figurer des paysages, des scènes familières ou des chasses au tigre. On trouvait certes à lui reprocher quelques incorrections dans le dessin et, ici ou là, un léger flottement dans la composition, mais rien ne réussit à entraver son succès, et sa carrière se fût poursuivie sans accrocs si son tempérament n'avait fini par lui susciter des difficultés.

Imaginez un Hercule jovial, bavard, imposant d'embonpoint, amateur de bonne chère, dépensier à l'extrême et incapable de bien distinguer entre l'argent qu'il gagnait et celui qu'il ne cessait d'emprunter; bon et sensible, avec de brèves poussées de hargne; désordonné, mais sans ombre de cynisme; aisément amoureux, mais plus aisément berné; maladroit comme un éléphant dans sa vie privée et, si l'on se fie à ce qu'en disait son frère, poussant cette gaucherie jusqu'à une totale incapacité de prouver sa virilité. Deux mariages étranges: le premier, en 1762, avec une figurante des ballets de la Comédie Italienne, Marie-Jeanne Jolivet dite d'Alaucourt, déjà enceinte des œuvres d'un mousquetaire ou, selon d'autres, d'un économe des trésors du clergé; il dissipa sa dot et, au bout d'une dizaine d'années, la laissa mourir de consomption (on peut traduire avec Jacques qui, belle âme, recula à lui prouver qu'il se chauffait d'un autre bois que son cadet: de désespoir devant la nullité de son mari, dont « elle avait le malheur d'être amoureuse »); le second, en 1775, avec une actrice bruxelloise entretenue sur un grand pied par le prince de Montbarey: celle-ci lui apporta dans sa corbeille deux enfants qu'il s'empressa de légitimer, mais, loin de consentir à s'éteindre doucement comme l'autre, elle lui mena la vie dure jusqu'à ce que Jacques vînt l'en délivrer et faire rompre l'union. Ajoutez à ces deux expériences conjugales un grand train de maison rue Saint-Denis puis faubourg Saint-Antoine, un luxe extrême de chère et d'habillement, des sommes folles dissipées sans motif, et vous comprendrez pourquoi Checco (ainsi l'appelait-on dans l'intimité) dut quitter Paris en 1783, hors d'état de rembourser les dettes énormes qu'il avait accumulées, bien qu'il eût vendu ses plus petites esquisses, menacé chaque jour d'être conduit au Temple par ses créanciers, exaspéré par les frasques et les scènes de sa seconde épouse.

Il alla faire peau neuve à Vienne sous la protection du prince de Kaunitz, qui appréciait beaucoup son talent et qui découvrit en lui un convive spirituel, voire un diligent « maître des plaisirs ». Ce fut à ce moment-là qu'il peignit pour la grande Catherine la célèbre *Attaque de la forteresse d'Oczackow* et *les Victoires de Potemkin*. Il recommença ainsi à gagner beaucoup d'argent et à en dépenser plus encore: six voitures, un luxueux appartement au Kaisergarten, une maison de campagne à Brühl, une nombreuse valetaille et une gouvernante, qui semble bien avoir réussi à le dégeler sur le tard, voilà qui donne quelque idée de son train à Vienne. Sur cette période de son existence, nous avons un précieux témoignage de Mme Vigée-Lebrun qui a consigné dans ses *Souvenirs* l'impression qu'il lui a faite: « ... Il pouvait avoir soixante ans, mais il avait beaucoup de vigueur, quoi qu'il portât deux ou trois paires de lunettes les unes sur les autres. Il travaillait alors à divers grands tableaux représentant les hauts faits du prince de Nassau. Dans l'un, on voyait le prince terrassant un lion; dans l'autre, il écrasait un tigre; enfin tous étaient de cette force, ce qui donnait une terrible idée du personnage... Casanova avait beaucoup d'esprit et d'originalité... Je l'ai vu nous amuser extrêmement aux dîners du prince Kaunitz, par des histoires qui souvent n'avaient aucune vérité, et qui devaient tout leur comique à l'imagination vive et bizarre du conteur. Un jour..., on parla de Rubens, et quand on eut fait l'éloge de son immense talent, quelqu'un dit que son instruction, qui était aussi prodigieuse, l'avait fait nommer ambassadeur. A ces mots, une vieille baronne allemande prend la parole et dit: « Comment! un peintre ambassadeur! C'est sans doute un ambassadeur qui s'amusait à peindre. — Non, Madame, répondit Casanova, c'était un peintre qui s'amusait à être ambassadeur ».

Ce mot n'est pas le seul à nous être parvenu du vieil artiste, qui avait une vive conscience de la dignité de la peinture et un don aussi aigu de la repartie que du geste théâtral. Un autre jour, comme le même Kaunitz l'avait gardé à dîner, il remarqua, parmi les laquais debout dans la salle à manger, un jeune homme d'allure si distinguée qu'il ne put se retenir de le questionner sur son identité. Apprenant qu'il s'agissait d'un peintre tombé dans la misère, il refusa de s'attabler tant que le ministre n'aurait pas autorisé son confrère à quitter sa livrée et à prendre place au milieu des convives, ce qu'il finit par obtenir. Telle était la noblesse de François Casanova, à qui, pour ma part, je pardonnerais bien des choses pour un si beau trait.

Mais voici désormais la fin qui approche. Kaunitz mort en 1794, François se trouve subitement livré sans protection aux créanciers qui, depuis longtemps, rongeaient leur frein. Plus de secours ni d'affection à attendre de nulle part: Jacques, vaincu lui aussi, mourait lentement dans la Bohême glacée, et il n'avait jamais beaucoup aimé son cadet Jean, disciple de Mengs, professeur de peinture et directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde; il n'était pas question de retourner à Paris, où la Révolution avait bouleversé un ordre qu'il révérait à l'instar de toute sa famille. Après d'épuisantes escarmouches, les usuriers le firent déclarer en faillite en 1803, mais il leur échappa définitivement en mourant à Brühl le 8 juillet, à l'âge de soixante-seize ans. Ses biens furent mis en vente pour une somme dérisoire. Ses tableaux étaient dispersés aux quatre coins de l'Europe, chez des collectionneurs insouciants (c'est à peine si nous en connaissons aujourd'hui quinze ou vingt, disséminés surtout dans des musées de province). Que restait-il de tant de faste et de gloire claironnée? Certains rectangles de toile qui témoignaient d'un temps où la guerre était une sorte de cérémonie, quelques images soudain dévaluées par une Histoire sanglante, l'écho de plus en plus sourd de lointains panégyriques; puis un nom aux syllabes claires définitivement accaparé par un autre, et cette question qu'un siècle plus tard, on commença à poser parfois: « François Casanova? Un peintre, dites-vous? Ah, le frère du *vrai*... ».

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez lire la monographie publiée en 1934 par C. Ver Heyden de Lancey, « François-J. Casanova, peintre du roi ». Mais surtout, en visitant les musées de province (Amiens, Lille, Metz, Nancy, Rouen, Nantes, Rennes...) allez voir les tableaux du peintre, qui y sont conservés en assez grand nombre.

A propos de notre article « Un pavillon d'agrément près de Turin » paru dans notre numéro 85, le prof. P. Porcinai nous demande de préciser que le jardin de la villa a été dessiné par lui en 1940. Après l'achat de la propriété par M. et Mme Agnelli, la transformation des abords du pavillon et de la piscine a été réalisée, comme nous l'indiquions, par Russel Page.

PIAZZA DI SPAGNA

Suite de la page 39

La liste de ceux qui fréquentèrent le Caffè Inglese comprend aussi les noms de Mengs, Robert Adam, Volpato, Gian Gherardo de'Rossi, qui avec ses *Scherzi poetici e pittorici* devait produire une des plus jolies éditions néoclassiques de Bodoni, Pergolesi, Cipriani... Notre imagination peut se donner libre cours en essayant de reconstituer ces rencontres d'artistes, ou telle autre rencontre, un siècle après, en 1873, au Caffè Spillmann dans la Via Condotti, entre le jeune Henry James et Matthew Arnold, ce dernier muni d'un monocle, chose qu'on ne soupçonnerait pas chez l'auteur de *The Scholar Gipsy*.

Que tant d'illustres personnages aient habité place d'Espagne et aux alentours ne doit pas surprendre si on se rappelle que c'est là, sur cette place, que l'on arrivait aisément de la Porte du Peuple par laquelle les étrangers entraient dans Rome, là aussi que s'était déplacé le quartier des hôtels, situé jusqu'au XVIIe siècle à Campo dei Fiori et dans le *rione* Ponte: « Les Ultramontains ont quitté les auberges de l'Orso où ils tombaient malades ou mouraient tous » à cause de la *malaria*, lit-on dans une relation du XVIIe siècle. La Fortuna di Vienna, la Corona di Francia au dix-septième siècle, et ensuite l'Albergo del Tedesco, rebaptisé depuis Hôtel d'Allemagne quand il fut racheté par les Roesler Franz, l'auberge de Pio à San Sebastianello, déclarée la meilleure de Rome par le voyageur et homme de lettres D'Espinchal, l'auberge du Monte d'Oro où en 1740 vint loger le Président de Brosses qui la jugea « la meilleure pour les étrangers qui se rendent à Rome, et presque la seule confortable dans une si grande ville pleine de visiteurs », dont la cuisine était excellente mais les prix poivrés... L'auberge de la Scuffiarina (ou des Scuffiarine), l'auberge de Madama Stuarda près de l'escalier, l'auberge de la Scalinata, où Cagliostro présida à des réunions de francs-maçons dans une salle « tendue de noir avec des têtes de mort blanches au milieu de chaque paroi, tandis que tout au fond, sur une table couverte d'un drap, noir aussi, on voyait une équerre énorme dont le centre contenait des ampoules, des amphores, des verres grands et petits; à droite, sur une table rustique, deux hiboux, et dans une boîte en fer-blanc plusieurs serpenteaux »... L'auberge du Cavalletto au fond de la place d'Espagne avait un bon restaurant fréquenté par les artistes parmi lesquels se distinguaient le continuateur du « paysage héroïque » Joseph Anton Koch, Carstens et Reinhart; et la Ville de Paris, et l'auberge Sarmiento (au n° 35) qui au cours du dix-neuvième siècle adopta le nom de Grande Europa, mais fut appelée ensuite aussi « dei signori Melga », et sa concurrente, la Locanda di Londra ou bien Inglese, où logèrent plusieurs souverains et princes de maisons régnantes, du grand-duc (ensuite empereur) Paul de Russie à Louis Ier de Bavière et qui, en 1931, devint propriété de la Barclay's Bank. A cette liste d'hôtels, qui menace de prendre l'aspect d'une page de guide pour touristes, on pourrait ajouter celle des *trattorie*, comme le Thé Chinois et la Barcaccia qui s'appela ensuite Hasenschenke ou Trattoria della Lepre, car la maison avait appartenu à la famille Lepri: Mommsen et Mendelssohn en furent des clients habituels; le restaurant fut fermé après 1880. Au Caffè del Buon Gusto, au n° 82, on déjeunait à la fourchette: Rothschild en déclara la cuisine supérieure à celle des meilleurs restaurants de Paris; ici firent leur première apparition à Rome les sandwiches, et on servait des glaces savoureuses telles que la *spuma di latte*, (mousse de lait), le *poncio spongato* (punch spongieux), et les *mattonelle di crema al rosso d'uovo* (carreaux de crème au jaune d'œuf). Le café fut cédé par Nazarri, son fondateur, aux frères Spillmann qui en avaient un autre Via Condotti, et on y préparait des repas pour le retour de la chasse au renard; quand il eut été fermé, le local fut loué à la librairie Spithoever. Mais la plus célèbre librairie est celle de Piale, au coin de la Via del Babuino, où fut transféré le cabinet international de lecture qui était autrefois à l'endroit occupé aujourd'hui par le salon de thé Babington, un lieu indiqué pour la détente des nerfs et l'assoupissement: en y entrant, même les Italiens se conforment à l'usage anglais de chuchoter au lieu de parler à tue-tête, comme on fait dans les locaux italiens.

Quartier des hôtels, la Place d'Espagne fut aussi celui des banques; on peut rappeler entre autres qu'au Palais Mignanelli s'installa en 1834 la Banca Romana, dont le nom devint tristement fameux vers la fin du siècle. La place fut aussi toujours le centre des antiquaires. Ceux qui demeurent aujourd'hui Place d'Espagne n'ont pas tous une vitrine; le Studio d'arte Sestieri, par exemple, qui aux enchères de Londres récupère pour l'Italie maint beau tableau italien passé en Angleterre à l'époque de prospérité des familles aristocratiques anglaises. Mais des vitrines qui attiraient particulièrement les regards des amateurs avant la guerre on aime rappeler surtout celle de Segré, antiquaire d'un goût très raffiné, et celle d'Alberto Arduini, qui introduisit à Rome le goût des meubles Biedermeier fabriqués à Naples et en Sicile. Au temps d'Arduini la boutique était fréquemment visitée par des artistes et des hommes de lettres italiens et français, ses amis; maintenant elle est occupée par le marchand de modes à l'enseigne de Byron.

Le 8 décembre de chaque année, le monument le plus en vue dans la place est la colonne de l'Immaculée Conception, colonne de cipolin provenant des fouilles du Champ de Mars, que l'architecte Poletti a entourée d'un ensemble de sculptures. Elle ne fait pas mauvaise figure contre la sobre et solennelle façade du Collège de Propaganda Fide, œuvre du Bernin, tandis que la vraie façade du collège se trouve sur la rue qui reçoit son nom de l'édifice, chef-d'œuvre de Borromini. Chaque 8 décembre, donc, le socle de la colonne qui célèbre la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception est couvert de fleurs, et c'est elle alors, plutôt que l'escalier, le centre floral de la place.

Un genre bien différent de fête avait eu lieu près de la fontaine que Pietro Bernini avait érigée au bout de Via del Babuino (avant que cette partie de la rue eût été, comme on l'a dit, élargie), la Barcaccia, dont la forme tarabiscotée et capricieuse, avec l'eau qui sort des bouches des canons, à l'imitation de la fumée, et celle qui jaillit et s'épanche au centre à imitation des haubans et des voiles, est caractéristique de la phase finale de la Renaissance, le maniérisme (la forme de cette fontaine rappelle celles de certains vases Médicis en cristal de roche et en « pierres dures »): le 17 juillet 1798 la fontaine fut couverte d'un carré de planches qui formaient un échafaudage « sur lequel on avait élevé une sorte d'autel triangulaire et où l'on avait placé les emblèmes de la république franco-romaine récemment proclamée », écrit G. A. Sala dans le *Journal romain des années 1797-1799*: « Sur un des côtés de l'autel on lisait: « La Vérité émerge des cendres de la Superstition »; sur le deuxième: « La Raison triomphe de l'Orgueil »; et sur le troisième: « L'Humanité a vaincu la Tyrannie ». Sur l'autel on avait placé un tableau vivant de trois femmes très succinctement habillées. Au dehors, aux trois coins, trois bûchers formés d'une petite quantité de paille mouillée et de quelques fagots, devaient servir à brûler le *Livre doré de la noblesse* ». On livra aux flammes plusieurs barrettes de cardinaux, et les jeunes princes Santacroce et Borghese jetèrent sur le bûcher leurs écussons, puis ils dansèrent sur ces espèces de tréteaux. Malheureusement la pyramide de papier qui couvrait les figures allégoriques et qui était destinée à prendre feu petit à petit, tomba avant le moment fixé, et « endommagea la tête de la statue de la Vérité, en lui coupant le bras droit qu'elle levait dans le geste de répandre ses rayons ». Ce fut un épisode non prévu par le programme de la fête, mais peut-être encore plus fidèlement symbolique des vicissitudes humaines.

Si vous voulez en savoir davantage

Rien ne vaut le « retour aux sources », c'est-à-dire la lecture des « classiques » du voyage en Italie, de Brosse, Chateaubriand, Stendhal, Taine... et surtout un séjour à Rome, près de la « Piazza di Spagna ».

Le dessin baroque à Naples

Suite de la page 51

Faisant dès le début appel à ses talents protéens, qui deviendront par la suite proverbiaux, Luca Giordano prit dans ses premiers dessins délibérément Ribera comme modèle et parvint à un tel degré d'assimilation que seule sa propre signature, que nous rencontrons parfois (Albertina et Offices), nous protège d'une attribution erronée. Cependant très vite, Luca Giordano dépassa sa phase ribéresque. Se rendit-il compte qu'une technique née dans l'atelier d'un peintre de chevalet était mal adaptée aux exigences d'un artiste qui allait développer le talent le plus remarquable pour la peinture décorative que l'Italie ait connu après Pierre de Cortone et avant Tiepolo? Si nous sommes bien renseignés sur les premiers essais graphiques de Luca Giordano, nous ne le sommes pas moins sur les tentatives qu'il fit pour élargir son horizon. Un fragment de lettre nous apprend que Luca Giordano, l'année de la peste (c'est-à-dire très probablement en 1656), passait son temps loin de Naples, à Rome, à copier les dessins de Cambiaso. Nous y relevons deux indications importantes. Bien qu'il eût toujours cherché à minimiser le rôle du dessin dans son art, nous saisissons ici Luca Giordano sur le vif. Et deuxièmement nous sommes renseignés sur sa nouvelle source d'inspiration: Cambiaso. Ce Génois, producteur de dessins en masse, qu'il exécutait dans un style facile et superficiel, mérite d'être connu comme le « fa presto » des dessinateurs, comme Luca Giordano l'est des peintres. Pour le style de Luca Giordano cette influence fut sans aucun doute des plus fécondes. Abandonnant sa manière étroite et démodée, il trouva l'instrument parfait qui convenait à la conception de ses vastes entreprises décoratives où le détail était rigoureusement subordonné à l'effet de l'ensemble. Nous ne connaissons ces copies de Luca Giordano que par une référence littéraire, mais il existe pourtant un groupe de dessins de sa main (à l'Académie de Vienne) où se manifeste une imitation très nette des maniérismes graphiques de Cambiaso. Mais ce ne fut qu'une étape. Une troisième, et dernière, influence reste à signaler. C'est à un certain moment de la carrière de Luca Giordano — encore à fixer avec précision — que ses dessins révèlent sa connaissance de Bassano. Tout le monde est d'accord sur l'importance que Venise a eue pour Luca Giordano et des souvenirs de compositions de Bassano et de sa technique ont été signalés à maintes reprises. Il faut ajouter les dessins mêmes de Bassano auxquels on devra accorder une place décisive pour la formation du style graphique de Luca Giordano. Notons en passant que si Luca Giordano doit beaucoup à l'exemple de Pierre de Cortone dans les œuvres décoratives de sa maturité, il ne montre pourtant jamais qu'il ait eu le moindre contact avec ses dessins. Le style graphique de Luca Giordano était fixé. Ribera, Cambiaso, Bassano nous aident à établir la genèse de ce style, mais la marque personnelle de Luca Giordano reste l'élément essentiel. Exubérant, vigoureux et dynamique, il ne pense et ne dessine jamais dans des termes que l'on pourrait contrôler et mesurer. Guidé uniquement comme il l'est par ses sens, ses dessins ne sont jamais le résultat de ses recherches, mais le reflet de ses impressions. Examinons le dessin en tête de notre texte (voir page 41). Un dessin brutal de peintre, certainement pas le jeu cérébral d'un dessinateur. La touche est large et libre, loin de la moindre linéarité. Quelle distance le sépare des figures plastiques, parfaitement construites, de Mattia Preti. C'est précisément cette construction formelle que Luca Giordano juge superflue. Et il n'a que mépris pour le dessin dès le moment où il s'aperçoit que le dessin est devenu une fin en soi, un exploit académique. A ce propos Bellori rapporte la controverse de Luca Giordano avec Raymond La Fage, ce dessinateur sans concession qui n'avait jamais manié un pinceau, et il cite le jugement de Luca Giordano: « *Monsù mio*, quiconque s'adonne à l'étude avec acharnement sera capable de dessiner ». Il était sous-entendu qu'il fallait naître peintre. Et voici sa profession de foi: « J'aime mieux être Luca Giordano, que tous les dessinateurs du monde entier mis ensemble. »

L'esprit du dessin que nous venons d'examiner est la préparation idéale pour les études de composition de Luca Giordano. Nous en présentons deux exemples: l'un dans la collection de Mme Krautheimer (voir page 51) — probablement une première idée pour le plafond de la sacristie de la cathédrale de Tolède — et l'autre, du British Museum, une étude pour la décoration murale de l'église des Portugais à Madrid (voir page 43). C'est dans des dessins de ce genre qu'il rejoint Mattia Preti. Une fois arrivés à la composition, tous les deux en donnent l'esquisse plutôt que le dessin. Tous les deux la conçoivent en termes purement picturaux. Ce sont eux qui abordent, au même moment, le problème de l'unification de l'espace dans la décoration et en préparent logiquement la solution dès l'esquisse à laquelle ils savent donner le mode d'expression approprié aux nouvelles exigences.

Avant même le départ de Luca Giordano pour l'Espagne, il était clair que Solimène était l'héritier désigné. En apparence le changement pourrait paraître de peu d'importance. Un talent né pour la peinture décorative succédait à un autre et le passage pourrait se faire sans heurts. C'est ici que le dessin intervient pour nuancer une première opinion. Nous voyons Solimène s'avancer avec délicatesse où Luca Giordano frapperait d'un pas lourd. Jamais Solimène ne choquerait dans ses dessins par un déploiement ostentatoire de rude vitalité. Nous sommes rentrés dans l'ordre et Solimène, sans être pédant dans l'application des règles du bon dessin, se place très loin du monde titanesque de Luca Giordano et Mattia Preti. Si nous trouvons parfois un reflet dans ses dessins de composition, c'est un reflet de la manière, mais jamais de la force. L'allégorie de Louis XIV que nous reproduisons à ce propos (voir page 42) est un discours sur la dissolution de la forme, prononcé dans un style élégant et subtil, presque *sottovoce*. La technique de Solimène est bien adaptée à son but: la craie noire d'une touche légère et un lavis gris à peine appuyé se fondent dans une parfaite harmonie. Lorsque Solimène introduit la couleur, comme dans le superbe dessin du Louvre pour le décor — hélas disparu — du Mont Cassin, il se place aussi loin de la vision éclatante de Mattia Preti que de l'exubérance de Luca Giordano. Le dessin à Naples s'achève en silence.

Une question se pose. Est-il juste de parler d'une école napolitaine du dessin? Trouvons-nous assez de traits communs pour déterminer une graphologie spécifiquement napolitaine? Nous aboutissons au problème des styles régionaux, un problème que les historiens de l'art dans un passé récent se sont posé à plusieurs reprises. Quand on examine les pages sur ce sujet consacrées à Naples, on constate bientôt un désarroi complet. Un auteur nous invite, pour mieux comprendre la situation à Naples, à nous tourner vers le Nord de l'Italie, un autre demande pardon et il s'excuse, le développement de l'école napolitaine étant trop bref, de ne pouvoir y appliquer la méthode qu'il croit valable pour les autres régions de l'Italie. Il a tout simplement abandonné la chèvre pour le chou. Ne serait-il pas plus logique d'abandonner une telle méthode, quand la matière même refuse de se plier? En réalité nous avons à Naples un développement ininterrompu sur 200 ans et si nous n'y trouvons pas une graphologie uniforme, c'est que nous avons affaire à trois étapes bien individualisées: l'arrivée de Ribera qui impose son style très personnel; les contacts entre Preti et Luca Giordano qui apportent la libération du style ribéresque et forment la nouvelle physionomie de l'école napolitaine; et comme épilogue, le goût de Solimène et de ses disciples au XVIIIe siècle. Et quand à ce propos on a affirmé, pour compliquer le jeu de la graphologie régionale, qu'il existe des liens entre les dessins de Solimène et ceux de Tiepolo — les extrêmes se touchent — on a tout simplement affirmé une chose qu'il ne sera jamais possible de démontrer. Inclinons-nous plutôt devant une simple vérité: ce ne sont pas les styles, régionaux ou autres, qui ont provoqué les phénomènes artistiques. Ce sont bien les artistes eux-mêmes qui restent les responsables. Et même à Naples, pour une fois, s'applique la règle.

Elie Borowski

Archéologie
classique
et du Proche-Orient

Faucon en pierre verte
Egyptien XIXe Dynastie
Longueur 27 cm

Angensteinerstrasse 7
Bâle (Suisse)
Téléphone (061) 41 08 34

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1962

Nous ne disposons que d'un nombre limité de collections reliées de 1962. Adressez dès maintenant vos commandes à nos services commerciaux: 3, rue Séguier, Paris VIe.
Un volume sous superbe reliure pleine toile de luxe, 770 pages dont 110 pleines pages en couleurs.
120 nouveaux francs - franco 128 nouveaux francs - En vente chez tous les bons libraires.

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

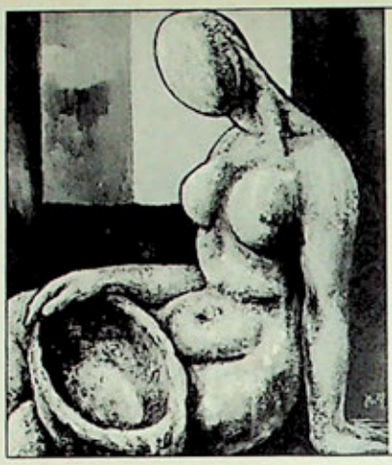
Elles sont en vente à nos bureaux au prix de NF 28.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de NF 32.— pour la France et la Communauté Française, et de NF 34.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Madame Gabrielle Kueny, conservateur du Musée de Grenoble et Monsieur Germain Viatte, auteurs de l'article consacré au Cabinet des Dessins du Musée de Grenoble, nous prient d'indiquer qu'ils ne s'associent pas au jugement porté sur les collections de dessins contemporains dans les musées français. Nous le faisons bien volontiers.
D'autre part, le Musée National Bezalel à Jérusalem nous demande d'indiquer que l'importante collection d'œuvres de Pascin, que Monsieur Viatte donne au musée de Tel Aviv, appartient en réalité au Musée Bezalel. Nous nous excusons de l'erreur commise par notre collaborateur.

GALERIE DE SEINE

24, RUE DE SEINE, PARIS VIe - DANTON 91-31

ASSE BRAM VAN VELDE
FRANCKEN JAWLENSKY
JORN KANDINSKY
LAM MASSON
MORANDI RIOPELLE
SAM FRANCIS UHRY
VIEIRA DA SILVA



Alençon Peinture

4, rue d'Alençon. Paris 15^e
Bab. 13-78
Métro Montparnasse

LA SERNA
STERLING
ROLF
COLUCCI
STOREL, etc...

ROLF, nu assis

CÉCILE DE TERSSAC

20, Galeries Fleuries - Cannes
Téléphone 39 43 22

"Le Cheval dans l'Art"

BRASILIER, BRAYER,
GIO COLUCCI, GUIRAMAND,
W. MUCHA, PICABIA, RUIZ-PIPO, etc.

du 20 décembre 1962 au 20 janvier 1963

Les fresques italiennes d'Avignon

Suite de la page 47

A partir de 1881, les importantes découvertes de Muntz dans les archives du Vatican attirent sur les fresques d'Avignon l'attention des savants de toute l'Europe; en 1905, le palais est libéré par l'armée et les travaux de restauration commencent aussitôt: on abat les cloisons et les planchers qui avaient transformé les salles en dortoirs, en magasins, etc... et on cherche tout d'abord à consolider les fresques de la chapelle Saint-Martial, dont une grande partie était menacée par l'humidité. Yperman, qui en est chargé, expose dans une lettre du 18 décembre 1905 les mesures qu'il a l'intention de prendre pour la restauration: dépoussiérage, lavage à l'eau, fixage de la couleur qui se détache par des injections de silicate sous les zones boursouflées, vaporisation d'un fixatif sur les parties qui se désagrègent et tombent en poussière, application de cire sur le tout. On retrouve sous le crépi les restes des fresques de la tour de la Garde-Robe, en particulier le célèbre cycle de la chasse et de la pêche. Mais l'intervention trop énergique d'Yperman lui attire des critiques sévères, celles d'Alphonse Hallays notamment qui écrit le 29 février 1909 dans son feuilleton du *Journal des Débats*: « Ici des couleurs ont été avivées, là, des traits accentués, les fonds de verdure ont été complètement repeints et des inscriptions ont disparu »: en somme, comme le dira plus tard le même critique, « le document a été falsifié ». Yperman tente également de faire réapparaître sous le badigeon de la Salle de l'Audience, la fresque du *Jugement Universel*, mais il n'en retrouve que quelques fragments et le dessin à la sanguine de la Crucifixion.

Enfin, dans la tour des Anges, les fresques de la chambre du Pape sont remises à jour et restaurées, ou plutôt si radicalement repeintes que leur lecture est devenue hasardeuse. L'histoire des fresques du Trecento qui décoraient la Chartreuse de Villeneuve est à peu près identique, tout au moins quant aux résultats. Au XVIIIe siècle, déjà, celles qui ornaient l'ancienne salle du Consistoire d'Innocent VI, devenue ensuite le réfectoire des frères, avaient été sacrifiées à une malheureuse « modernisation » du cadre. Après la Révolution, la Chartreuse avait été désaffectée, les religieux expulsés et les différents locaux transformés sommairement en granges, greniers, étables etc... Un érudit local, l'abbé Paulin Malosse, commissaire à la recherche et à la conservation des objets d'intérêt scientifique et artistique du département du Gard, se préoccupe de sauver ce qui pouvait l'être encore. En septembre 1834, Prosper Mérimée, de passage à Villeneuve, déplore le triste état de la Chartreuse et spécialement de la tombe d'Innocent VI, qu'il réussit à faire transporter dans le petit musée de Villeneuve. Mais il ne prend aucune mesure pour protéger les fresques. En 1842, J.B. Joudou note avec mélancolie: « Sur ces murs lézardés, s'effeuille un chef-d'œuvre... A travers les voûtes brisées, les charpentes vermoulues, le soleil plonge ses rayons dans les solitudes larges et désolées. » *(Avignon, son histoire, ses papes, ses monuments.)* Les premières tentatives faites pour les protéger datent de 1849-1850, alors que Charles Blanc était directeur des Beaux-Arts. En 1873, la chapelle d'Innocent VI est acquise par le Service des Monuments Historiques et à cette occasion, Henri Révoil, qui en avait négocié l'achat, fait un examen attentif des peintures et exécute des relevés. En 1874, le conservateur du musée de Villeneuve est chargé de la surveillance des fresques de la Chartreuse. En 1878, Emmanuel Brune, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, entreprend de les copier. Les articles de Muntz dans le *Bulletin Monumental* en 1884, — qui sont l'occasion d'une première campagne de photographies, — et dans la *Gazette Archéologique* en 1886 et 1887, font connaître les fresques de la Chartreuse aux historiens d'art. Pourtant, même après cette date, leur dégradation continue, comme le prouvent la comparaison des aquarelles faites par Brune en 1878 et les relevés exécutés par Yperman en 1916-1917. L'incurie de l'administration, la morgue stupide des militaires, l'ignorance des habitants ont ainsi, au cours du XIXe siècle tristement collaboré à effacer en grande partie les témoignages les plus précieux que la peinture du Trecento italien avait laissés en terre française.

Si vous voulez en savoir davantage

Le texte que vous venez de lire est extrait du livre de E. Castelnuovo, Un pittore italiano alla corte di Avignone (Matteo Giovanetti e la pittura in Provense nel XIV secolo) *qui paraît ces jours-ci aux Editions Einaudi, à Turin.*

3 rue séguier paris 6

danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art

bernard saby

du 13 février

au 9 mars

L'ŒIL

3 rue séguier paris 6

danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art

bernard saby

du 13 février

au 9 mars

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 98 · FÉVRIER 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Art ancien scandinave au Musée de Copenhague 26

Helsinki hier et aujourd'hui, *par Guy Habasque* 36

Edvard Munch, *par Otto Benesch, directeur de l'Albertina de Vienne* 48

Jeunes peintres danois et suédois,
par K.G. Hultén, directeur du Musée d'Art Moderne de Stockholm 58

L'ŒIL du décorateur

Formes finlandaises à la villa Mairea, *par Rosamond Bernier*. 70

Formes domestiques en Suède et au Danemark 80

Photographies

Photographies en noir: *Services photographiques du Musée de Copenhague:* Art ancien scandinave; *Musée d'Architecture, Helsinki:* Helsinki hier et aujourd'hui; *O. Vaering, Conzett et Huber, Services photographiques de l'Albertina:* Edvard Munch; *O. Vaering:* Jeunes peintres danois et suédois; *Pierre Berdoy:* Formes finlandaises à la villa Mairea; *Svenska Slöjdjöreningen, Strüwing, Studio Granath, K. Helmen-Petersen, Georg Jensen-Solosmedie:* Formes domestiques en Suède et au Danemark.

Photographies en couleurs: *Pierre Berdoy: page de couverture, pages 77, 78 et 79; Services photographiques du Musée de Copenhague: page 35; Editions des Deux Mondes: page 51; Conzett et Huber: page 52; Marc Lavrillier: page 64; Studio Granath: page 80.*

Notre couverture: *Le sol de la forêt scandinave photographié près de la villa Mairea en Finlande.*

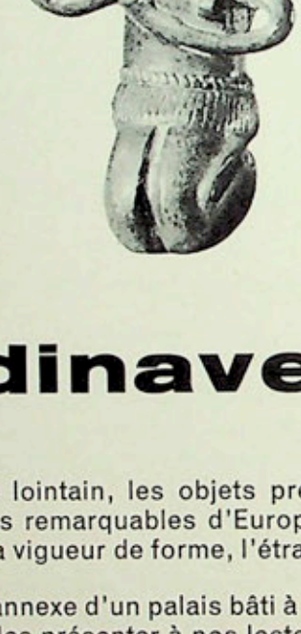
Notre prochain numéro

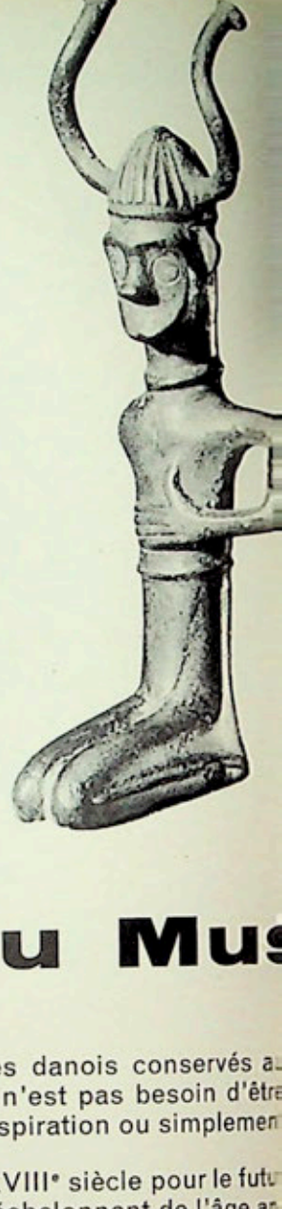
Comme chaque année au mois de mars, notre numéro spécial consacré à l'architecture.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.— • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)





Art ancien scandinave au Mus

Pour les érudits qui se penchent sur les témoignages de notre passé lointain, les objets préhistoriques danois conservés a Musée National de Copenhague comptent parmi les collections les plus remarquables d'Europe. Mais il n'est pas besoin d'êtr archéologue ou ethnologue pour admirer certaines de ces pièces dont la vigueur de forme, l'étrangeté d'inspiration ou simplemen la beauté, arrêtent le regard parmi les silex et les ossements.
Le très grand intérêt que présente la visite du musée, — installé dans l'annexe d'un palais bâti à la fin du XVIIIe siècle pour le futu Frédéric V —, nous a incité à choisir quelques-uns de ces objets pour les présenter à nos lecteurs. Ils s'échelonnent de l'âge an cien du bronze (qui débute environ mille ans avant l'ère chrétienne) jusqu'au premier âge romain du fer, c'est-à-dire au premie siècle de notre calendrier. Il n'existe naturellement pas de document écrit de la préhistoire danoise, mais chaque œuvre reflète que que chose des aspirations, des inquiétudes, de l'état d'esprit de cette période et en éclaire la pensée religieuse et les mœurs. U décalage notable existe entre la chronologie des différentes périodes de l'histoire ou de la protohistoire nordique et celle du rest de l'Europe. L'âge des métaux pénétra au Danemark beaucoup plus tard que dans le sud : les Danois en étaient encore à l'âg de la pierre quand l'Europe centrale et méridionale avait dépassé l'âge du cuivre et du bronze. Le christianisme ne fut introduit off ciellement au Danemark qu'en 960. Selon la chronologie adoptée au Musée National, l'époque historique s'ouvre avec l'An M

Au-dessus du titre

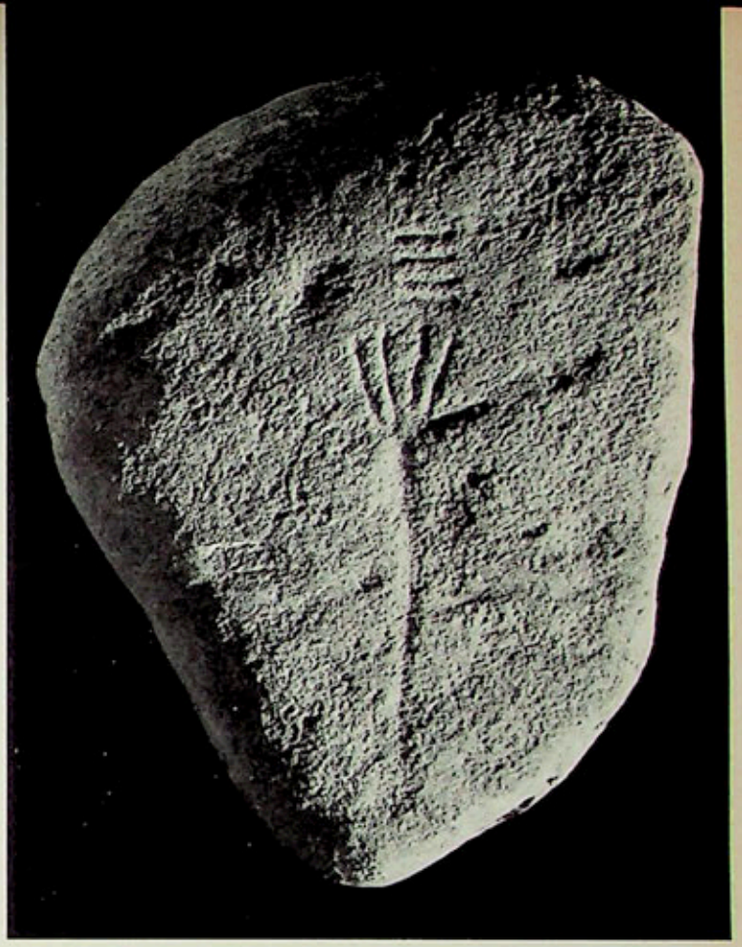
Trois pièces de l'**Age récent du bronze** (env. 800-400 av. J.C.). Les Nordiques à cette époque étaient devenus extrêmement habiles dans la technique de la fonte du bronze. Le métal lui-même était importé, généralement en échange de l'ambre que la mer du Nord déposait en abondance sur les côtes danoises. (On a découvert de nombreux ornements d'ambre parmi des objets de l'âge de pierre mais il n'y en a plus dans les trouvailles datant de l'âge du bronze, probablement parce qu'il était alors entièrement réservé à « l'exportation ».)

Les pièces de l'âge ancien du bronze ont été découvertes pour la plupart dans des tombes, mais les figurines ou les objets travaillés de l'âge récent du bronze proviennent généralement des champs ou des marais, car à cette époque la pratique de l'incinération, venue des contrées méridionales, avait remplacé l'inhumation. A l'origine, seuls les éléments naturels, et spécialement le soleil, étaient l'objet d'un culte. Mais il est probable qu'à l'âge du bronze, on vénéra des divinités anthropomorphes. Les accessoires féminins trouvés au cours des fouilles suggèrent des offrandes à une divinité féminine.

Nous reproduisons ci-dessus, à gauche, un animal à deux têtes, avec un petit oiseau au centre, qui a été découvert à Faardal, parmi un grand nombre d'ornements féminins comportant plusieurs figures animales.

Au centre, une petite statuette de femme accroupie dont les yeux sont recouverts d'une feuille d'or, trouvée également à Faardal, avec un ensemble d'ornements féminins. E porte une courte jupe de fibre. On peut v d'après la reconstitution d'un vêtement jeune fille exposée dans une vitrine du Mus National, que sa tenue était remarquableme conforme à celle que Mlle Chanel, la célè couturière, recommande aux jeunes fem d'aujourd'hui : corsage droit, souple, en gro laine tissée, jupe courte en fibre donn l'impression de plis et ceinture fermée un ornement circulaire. Les cheveux co étaient retenus par un cordon ou un band Des bracelets de bronze ornaient les poign

A droite, une figure masculine accroup portant un casque à cornes, assez semb ble à celui qui est reproduit en bas de page ci-contre. Il a été trouvé à Greve vaengel, parmi d'autres petits personnag

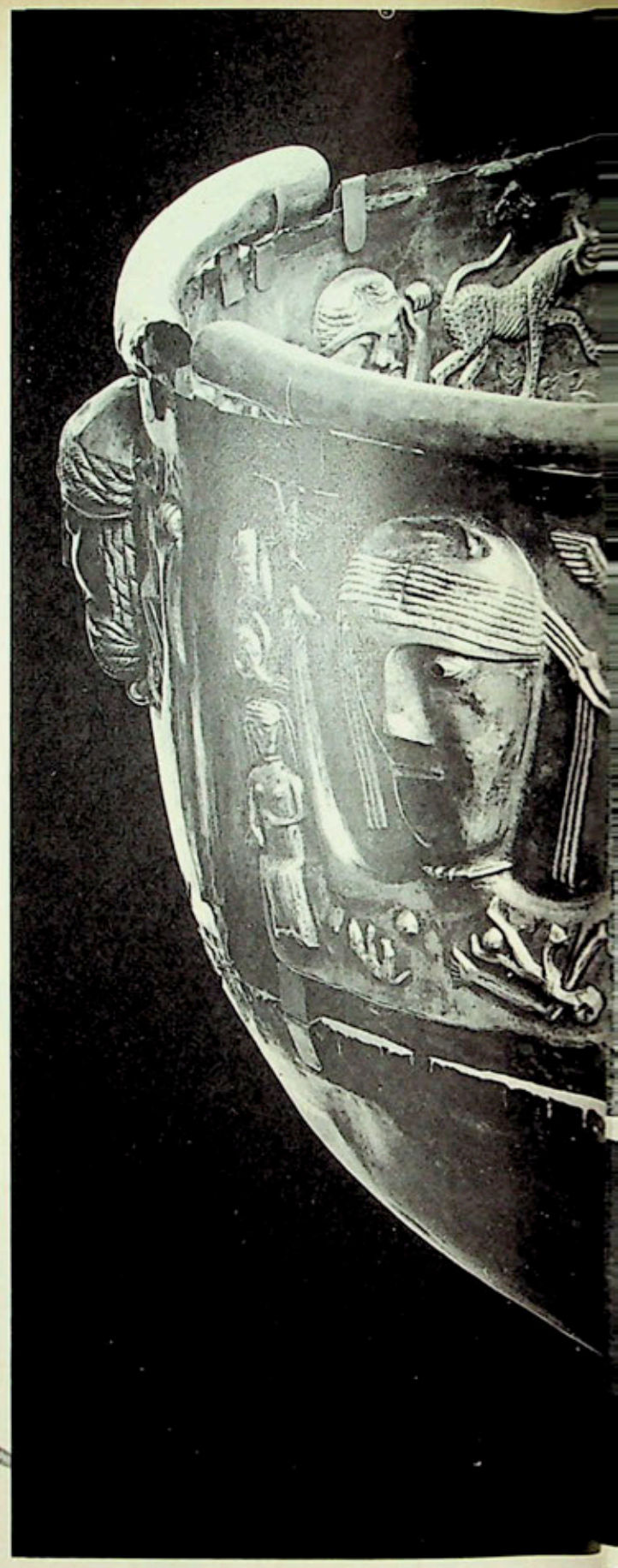


ée National de Copenhague

▲ Gravure rupestre de Jaegerspris. **Age ancien du bronze** (env. 1500-800 av. J.C.). Des gravures représentant de mystérieux symboles ont été trouvés sur des rochers ou des galets. Elles évoquent parfois, et c'est le cas ici, les « signes » fragmentaires des céramiques de Miró. D'autres montrent des scènes avec des figures: guerriers, sonneurs de « lurs », laboureurs, etc... D'autres encore comportent des symboles, comme le soleil, des empreintes de pied ou de main, des cercles évidés. Il s'agit probablement de symboles associés à des cultes de la fertilité.

◄ Ci-contre deux pièces de l'**Age récent du bronze**: une grande « lurs » danoise, ou trompe de guerre. Les instruments à vent de ce type ont tous été trouvés dans des marécages, et toujours par paire, les deux instruments jouant dans le même ton. Ces trompes, utilisées dans les batailles et les cérémonies religieuses, n'existent qu'en Europe septentrionale: Norvège, Suède, Allemagne du nord. Certaines de celles du Musée National sont si bien conservées qu'elles peuvent encore sonner. Elles comportent une série limitée de notes et ont, paraît-il « un ton sonore, profond, très caractéristique ».
Ces grandes cornes sont des chefs-d'œuvre au point de vue de la technique de la fonte. L'analyse métallographique de quelques fragments a montré la maîtrise atteinte dans le délicat procédé de la fonte à la cire perdue. Le casque à cornes ci-contre, qui semble sortir tout droit d'un opéra de Wagner, a été trouvé à Viksø, mais on pense qu'il provient des régions alpestres ou de l'Italie du nord.

L'un des deux très beaux bols romains en argent datant de l'**Age romain du fer** (Ier-IIe siècle ap. J.C.) trouvés dans la tombe d'un homme à Hoby. Ces coupes sont d'admirables exemples de la perfection du travail romain dans la tradition grecque. Elles représentent, au repoussé, des scènes de l'histoire de Priam et d'Achille, de Philoctète et d'Ulysse. A cette époque, le commerce avec l'empire romain était déjà très actif. Les objets d'argent, de verre et de bronze ainsi importés influencèrent les arts décoratifs au Danemark. Bien que l'incinération ait encore été pratiquée dans certaines régions, l'habitude nouvelle de l'inhumation prévalait pourtant. Elle reflétait une conception nouvelle de la survie après la mort: les sépultures contenaient toutes sortes de nourritures et de boissons, des objets personnels, mais pas d'arme. La tombe où ont été trouvées ces deux coupes recélait d'autres très belles pièces romaines, — notamment un gobelet, des anneaux, une corne à boire, et aussi... deux jambons destinés à assurer la subsistance du mort. ▼



superbe récipient d'argent, qui date de **poque celtique du fer** (du IVe siècle av. ... jusqu'à notre ère), et qui est connu mme « le chaudron de Gundestrup » a été couvert, en plusieurs morceaux, dans un rais en 1891. Il avait été démonté lorsqu'on rait déposé là, probablement en offrande ive. Le chaudron est fait de douze plaques ttangulaires, toutes décorées de figures en ef, et d'une partie ronde formant le fond, argent partiellement doré. Une plaque érieure, une grande partie du rebord, — nt il ne reste que deux fragments — et les ux poignées circulaires ont disparu. Le e révèle un étonnant mélange d'influen- celtiques, orientales et classiques, il it très vraisemblablement d'un travail celtique. Enlevé sans doute au cours d'une bataille, il aurait été rapporté au Danemark comme prise de guerre.

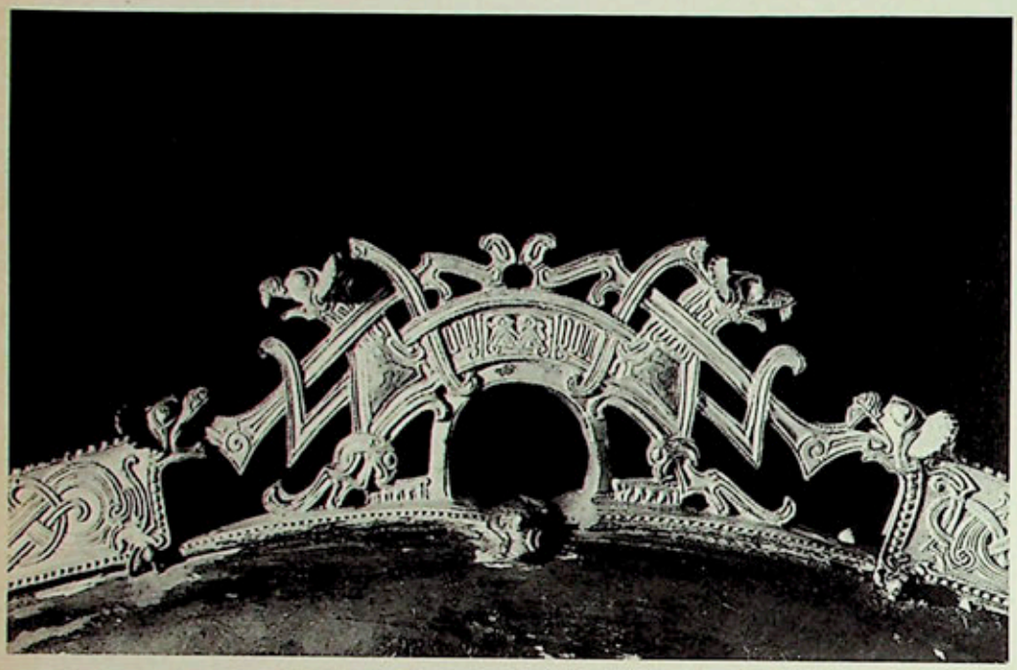
Les plaques sont décorées à l'extérieur de têtes de divinités et à l'intérieur de scènes de processions, de sacrifices humains, de combats de taureaux. Les divinités mâles sont barbues tandis que les déesses ont de longs cheveux et une poitrine nettement indiquée. Les dieux sont nus, mais les simples mortels portent des vêtements. La figure centrale est un dieu qui tient dans chaque main un cerf par ses pattes de derrière. De l'Assyrie à la Grèce, l'art antique a souvent représenté les dieux portant des pièces de gibier, pour évoquer sans doute leurs prouesses à la chasse.

▲
Détail de l'une des plaques intérieures du chaudron de Gundestrup. On y voit deux processions: en haut, des cavaliers coiffés de casques surprenants, au-dessous, des fantassins armés de javelots et de boucliers. Leur chef les suit, une épée sur l'épaule. Derrière eux, trois musiciens soufflent dans des trompettes gauloises. A gauche, une figure beaucoup plus grande, peut-être un prêtre ou un dieu, tient un malheureux suspendu la tête en bas au-dessus d'une cuve. A droite, une curieuse figure de serpent.

▲
Ci-dessus, une des divinités féminines représentées sur une plaque extérieure du chaudron de Gundestrup. Elle n'a pas d'attribut précis, mais elle porte un collier. Ci-dessus, à droite, cette divinité débonnaire semble avoir été la protectrice des sportifs: elle est entourée d'un homme aux poings serrés, d'un sauteur et d'un cavalier.

Un autre détail de l'intérieur du chaudro de Gundestrup. Autour d'une figure d déesse, de gracieux éléphants, deux roue à six rayons, des griffons caracolant et u animal qui est probablement une hyène. L présence des roues, emblèmes du sole des griffons, consacrés à Apollon, perme de penser qu'il s'agit d'une divinité solair

▲
Le décor de la plaque circulaire qui forme le fond du vase de Gundestrup est presque entièrement occupé par la représentation en haut relief d'un énorme taureau couché sur le flanc. Au-dessus, un homme bondit dans l'espace en brandissant une épée, comme s'il venait de sauter du dos d'un cheval pour attaquer le taureau. Un chien court ventre à terre devant le chasseur, tandis qu'un autre est roulé en boule derrière les pattes arrière du taureau, tué peut-être par l'animal. Un curieux quadrupède hargneux et agressif fait face au taureau couché.



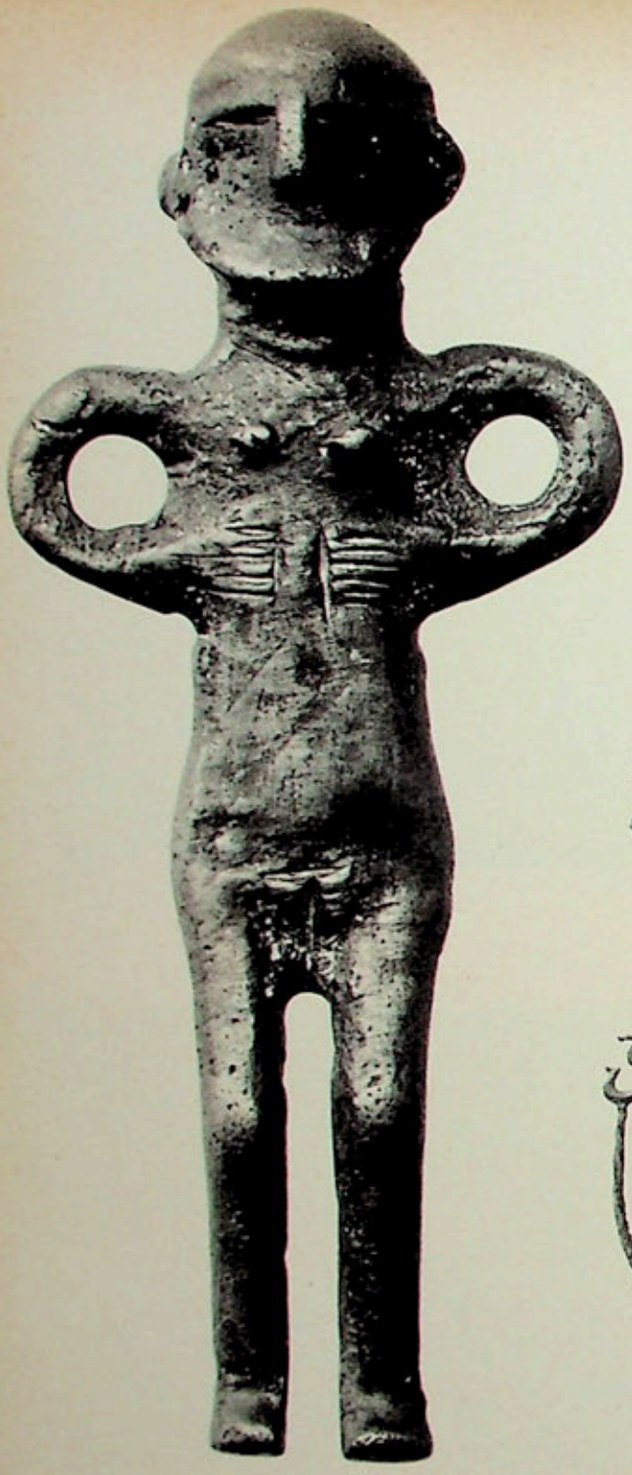
◄ Ornement de collier en bronze, provenant d'un harnachement de cheval. **Epoque Viking** (800-1000 ap. J.C.). Ce collier, d'un très beau travail, a été trouvé dans une tombe à Sollested, dans l'île de Fionie. Il était destiné à un cheval de trait; de fausses rênes passaient dans les trous de la partie centrale. Les peuples du Nord à cette époque avaient définitivement rejeté la culture méridionale: Rome avait disparu, Byzance était loin. Une expression artistique autonome apparaît alors chez les Vikings; elle est caractérisée par un style essentiellement animalier, où apparaissent des bêtes fantastiques, créatures composites associant étrangement les attributs d'animaux divers, représentés parmi des motifs ondulants et des entrelacs rappelant ceux des cultures précolombiennes. Ce style se prolongea durant cinq siècles.

autre ornement provenant d'un ►
llier de cheval d'**époque Viking**
uvé à Søllested. L'animal stylisé,
coré lui-même d'autres figures de
tes, d'inspiration orientale, et d'or-
ments entrelacés, décore l'extré-
té d'un joug en bois. Il a été trouvé
ms une tombe viking contenant des
jets d'une très grande richesse.

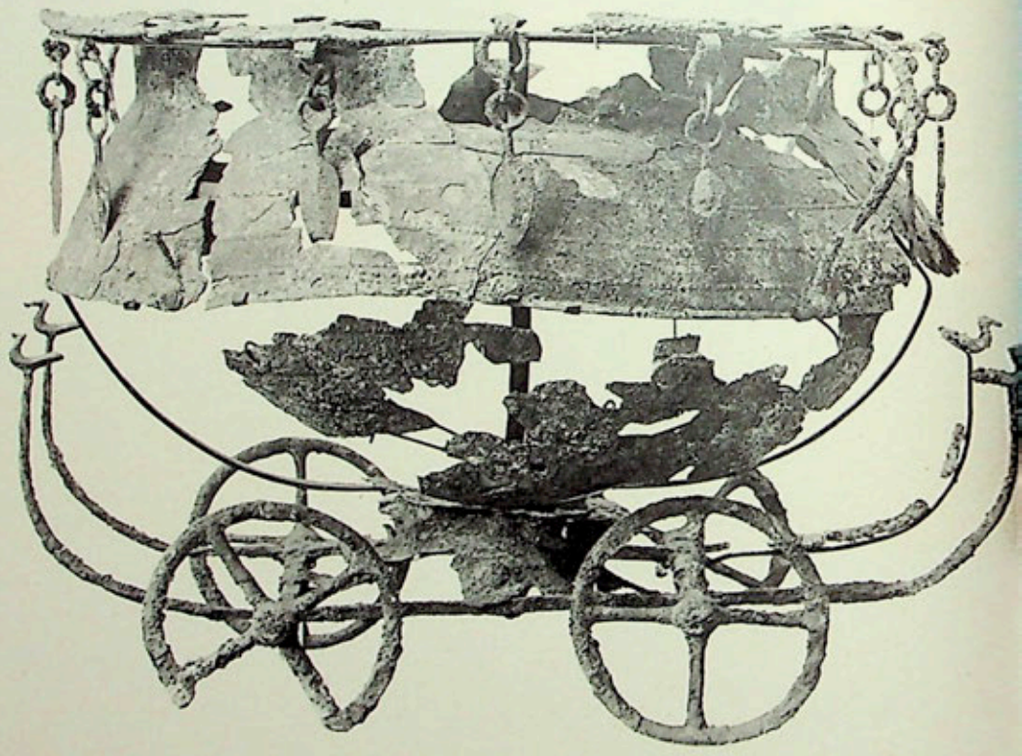
dessous, à droite

ttte coupe en or, très pure de forme,
i se termine par une tête d'animal,
iit probablement réservée au culte.
e date de l'**Age récent du bronze**
rs 800-400 av. J. C.) et fait partie
in ensemble de vases d'or prove-
nt de différentes parties du Jut-
d.On a trouvé des objets analogues
ms le centre et l'ouest de l'Europe.

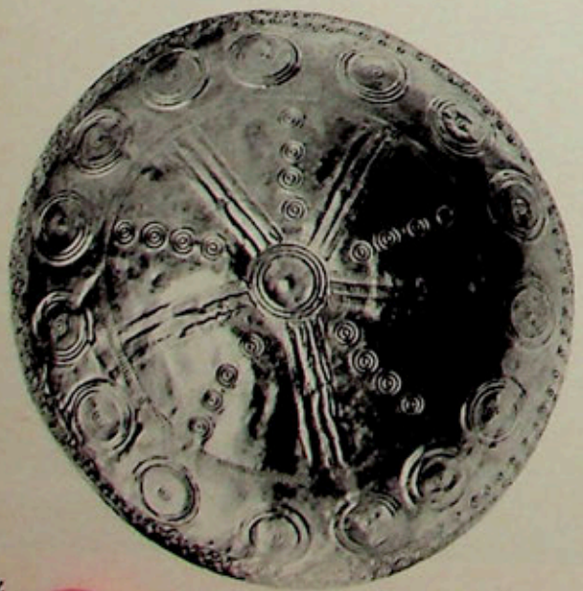
gment d'un grand récipient en
nze trouvé à Rynkeby. **Age celti-**
e du fer (400 av. J.C. jusqu'à notre
). L'inspiration celtique est évi-
nte. La figure centrale au nez
ilin, aux yeux en amande, avec
s trous pour les pupilles, porte des
eveux séparés sur le milieu du
ne. Le chaudron est décoré de
es humaines et animales rivées à
xtérieur. L'intérieur était recou-
rtt de minces feuilles de bronze,
plantes et d'animaux en relief.



◄ Figure en bronze trouvée à Viksø, en même temps que le casque reproduit page 27. **Age récent du bronze.** (Vers 800-400 av. J.C.)



▲ Chaudron sur roues, datant de l'**Age ancien du bronze.** Il a été trouvé dans un cercueil à Skallerup. C'est un travail exécuté en Europe centrale. On ignore quelle était la destination exacte de ces récipients dans leur pays d'origine, mais celui-ci, lorsqu'on l'a découvert, contenait les ossements d'un mort.



◄ Cette plaque ronde forme le fond de la coupe reproduite à la page précédente. Le décor géométrique, avec ses motifs circulaires, est caractéristique de l'**Age récent du bronze.**

plus importante des offrandes votives trouées dans les marais est certainement le char soleil provenant de Trundholm **(Age ancien bronze)**. Le style du décor permet de le tter de 1000 av. J.C. environ. En le regardant, pense à une sculpture de Giacometti, la emme au chariot » de 1950.

m sait depuis longtemps que le soleil était ne des principales divinités de l'âge du onze dans les pays nordiques. Le symbole soleil est gravé sur des rochers, le disque llaire apparaît sur des rasoirs de l'âge cent du bronze, et une pierre gravée mone même cet astre embarqué sur un navire. ais la découverte de ce chariot, en 1902, ajouté un témoignage de première impornce sur la prééminence de ce culte. C'est dans la première exploration du marais de Trundholm que cet étonnant symbole solaire a été découvert en plusieurs morceaux. Il est ici reconstitué et monté sur un chariot à six roues. A l'origine le cheval était harnaché. Il y a dans la bouche des trous destinés à recevoir un mors ou une bride. Le cheval tire le soleil à travers le ciel, comme dans la mythologie classique. Les spécialistes danois pensent que cet objet votif a été fait sur le modèle des grands chars de procession et qu'il a été déposé dans le marais en offrande au soleil lui-même. Durant l'âge ancien du bronze au Danemark, l'or était importé de l'étranger, très probablement en échange de l'ambre. Le cheval apparaît à la fin de l'âge de la pierre. Il était de très petite taille, comme le montre celui qui est représenté ci-dessus.

Bien que sa fondation remonte à plus de trois cents ans, l'actuelle Helsinki est une ville moderne dont les plus anciens monuments ne datent guère que du deuxième quart du XIXe siècle. Dès 1640, en effet, il avait été décidé d'édifier une nouvelle cité, plus favorablement située, à quelques kilomètres de celle créée en 1550 par Gustave Ier Vasa, cité qui n'avait jamais connu le développement que l'on avait espéré. Mais incendies, épidémies et guerres avaient retardé à leur tour durant fort longtemps la croissance de ce nouveau centre urbain et en 1810 Helsinki — nommée alors (de son nom suédois) Helsingfors — ne comptait encore que 4000 habitants. En fait, c'est à cette époque qu'elle prit son véritable essor.

La ville étant principalement bâtie en bois, un gigantesque incendie l'avait, une fois encore, très gravement ravagée en 1808, lorsqu'un Comité de Reconstruction, formé peu de temps après, décida en conséquence de reconstruire en pierre tous les édifices. Au même moment, le 27 mars 1812, Helsinki devenait la capitale de la Finlande (passée depuis peu sous la domination russe). En 1816, enfin, le Gouverneur Général, le comte Steven Steinheil, ami éclairé des arts, eut l'heureuse idée de nommer architecte du Comité de Reconstruction un jeune architecte d'origine allemande q allait jouer un rôle capital dans l'histoire de la ci en lui donnant, presque à lui seul, son nouvea visage. Aujourd'hui encore tout le centre d'Helsin s'ordonne, en effet, autour des œuvres de Joha Carl-Ludvig Engel, œuvres nombreuses, diverse et de proportions souvent imposantes qui const tuent en quelque sorte la trame monumentale d la métropole finnoise.

Si l'architecte turinois Carlo Francesco Bas (1772-1840) fut l'introducteur du mouvement né classique en Finlande, C. L. Engel en fut le pri cipal promoteur et le plus brillant chef de file.

Helsinki hier

◄ Deux aspects de l'ancien hôpital militaire d'Helsinki (1826). Cet édifice est un excellent exemple de l'art à la fois sobre et élégant de C. L. Engel, l'architecte néo-classique qui édifia le centre d'Helsinki dans un style évoquant le Saint-Petersbourg de l'époque. L'emploi systématique des ordres classiques ne sombre jamais dans le vulgaire pastiche grâce à un sens aigu des proportions et à une volontaire pureté du style.
▼

INé à Berlin le 3 juillet 1778, ancien élève de l'Académie des Arts de cette ville (où il avait eu K.. F. Schinkel pour condisciple), il avait aussi étudié la peinture et avait séjourné en Italie de 1803 à 1805. Contraint de quitter l'Allemagne par les guerres napoléoniennes, il s'était exilé en Russie où il avait obtenu une place d'architecte municipal à Reval (l'actuelle Tallinn) en 1809 avant que de passer quelques années à Saint-Pétersbourg. Ce dernier détail biographique n'est pas sans intérêt si on se rappelle que, succédant à une période baroque qui avait vu notamment le triomphe d'un Rastrelli, l'architecture russe subissait alors pleinement l'emprise, opposée, d'un classicisme très pur et le plus souvent inspiré de Palladio. Ce n'est donc pas un simple hasard si des œuvres de Engel comme l'ancien hôpital militaire d'Helsinki (1826) rappellent, au moins dans leur esprit, certaines constructions de Giacomo Quarenghi et d'autres, comme la nouvelle Université (1832), celles de Vallin de La Mothe.

Arrivé en Finlande en 1816, Engel fut d'abord chargé, de 1816 à 1818, de reconstruire l'Observatoire d'Abo, (aujourd'hui affecté à l'Ecole de Navigation), puis, peu après, d'ériger ses deux premiers monuments officiels à Helsinki: le Palais du Sénat (1818-1822) et la Caserne de la Garde (1819-1825). Confirmé en 1820 dans sa place d'architecte du Comité de Reconstruction, il succéda en outre en 1825 à Carlo Bassi dans les fonctions d'intendant à la Direction de la Construction et devint l'architecte le plus influent du pays.

Encore qu'il ait travaillé dans d'autres villes, c'est à Helsinki que se concentra principalement l'activité de Engel et ses œuvres y sont nombreuses. Citons en particulier l'Hôtel de Ville, la Cour Suprême de Justice, le Palais du Président (ancien Palais Impérial commencé par Pehr Granstedt et qu'Engel transforma à contre cœur, ayant

◄ La cathédrale, ou église Saint-Nicolas, est une des dernières œuvres de Engel qui lui consacra plusieurs projets différents. Les fondations en furent posées en 1830 mais l'édifice ne fut terminé qu'en 1852, douze ans après sa mort, par le surintendant E. Lohrmann.

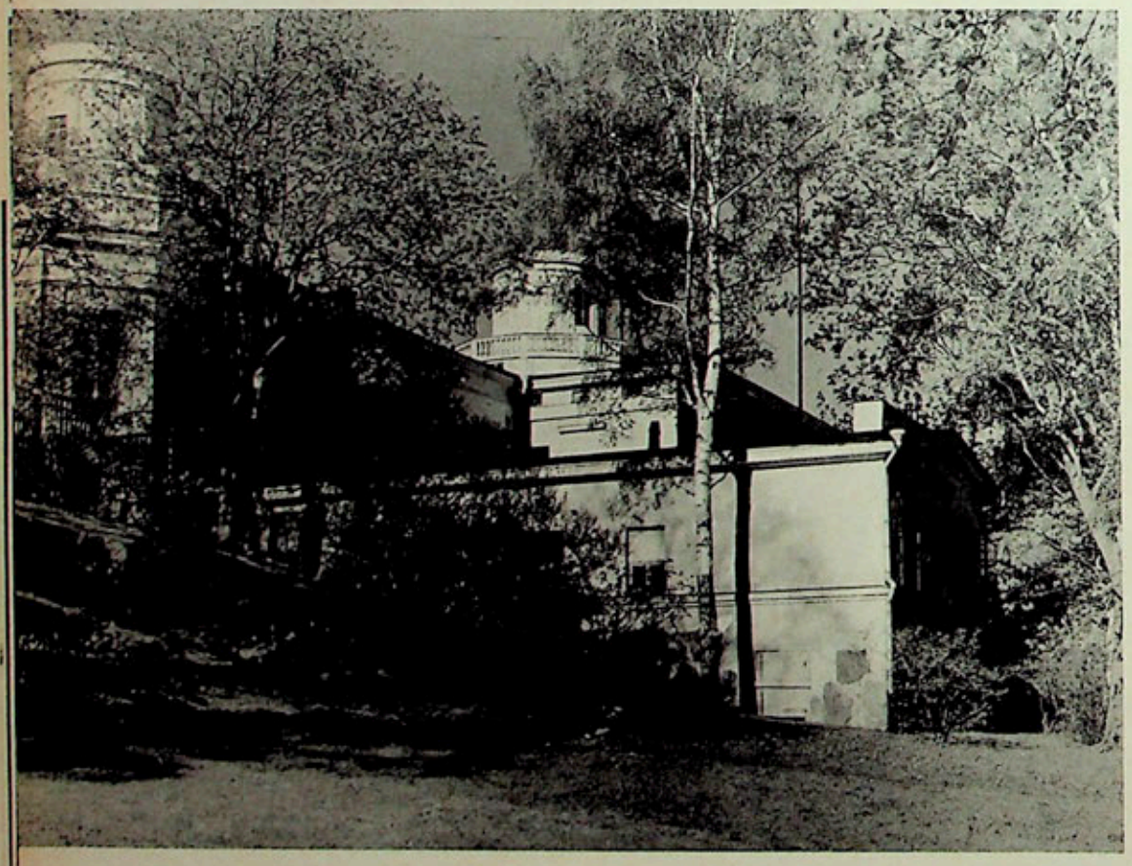
Féru d'architecture antique, Engel a su ► néanmoins se garder de la grandiloquence et de l'enflure. S'il a parfois sacrifié, il est vrai, au goût de son époque pour une ornementation un peu trop riche — comme c'est le cas avec cette façade de la Caserne de la Garde (1825) — il a toujours subordonné les éléments décoratifs à la logique d'un constructivisme discret, mais réel.

Ci-dessous, à gauche

Situé au sommet d'une petite colline dominant la gare maritime et le port du Sud, l'Observatoire, érigé en 1833, est d'une sobriété constructive qui annonce très nettement le style clair et dépouillé de l'architecture finlandaise actuelle.

Si la cathédrale d'Helsinki rappelle un peu la cathédrale Saint-Paul à Londres par sa disposition et son aspect majestueux, la vieille église en bois, plus ancienne (1826), est une œuvre à la fois simple et harmonieuse, d'un classicisme parfaitement tempéré et particulièrement bien adapté aux traditions locales.

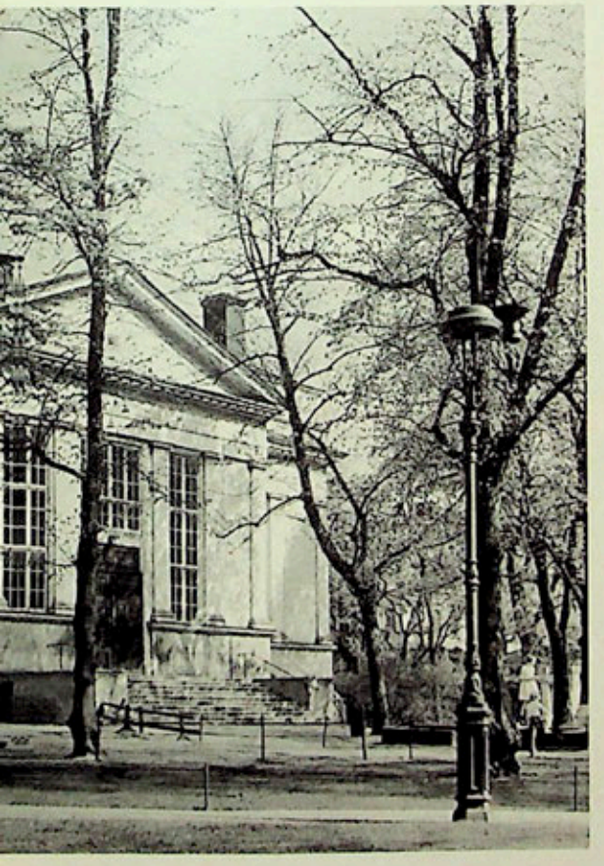
▼



établi les plans d'un palais beaucoup plus beau qui ne furent jamais exécutés et ont aujourd'hui disparu), l'ancienne Résidence du Gouverneur Général russe, la Cathédrale Saint-Nicolas, l'Université (transférée d'Åbo à Helsinki en 1828) avec sa bibliothèque, le Palais du Conseil d'Etat, l'Observatoire et diverses maisons particulières (dont la sienne propre au numéro 20 du Boulevard).

Esprit de grande culture — il était à la fois l'auteur de nombreux articles scientifiques, un géologue passionné, un aquarelliste de talent et un bibliophile renommé (sa collection de livres précieux forma le premier noyau de la Bibliothèque Générale) —, Engel sut toujours garder une remarquable mesure dans ses emprunts aux styles antiques et une sobriété d'expression qui permettent de comparer ses œuvres aux meilleures productions étrangères de l'époque. La pureté de son art s'accorde du reste fort bien au paysage nordique et revêt même un véritable « cachet national ». La clarté de l'agencement des volumes et la simplicité de ses solutions architectoniques préfigurent en effet parfois (vieille église, Observatoire, etc.), le style caractéristique de l'architecture finlandaise actuelle.

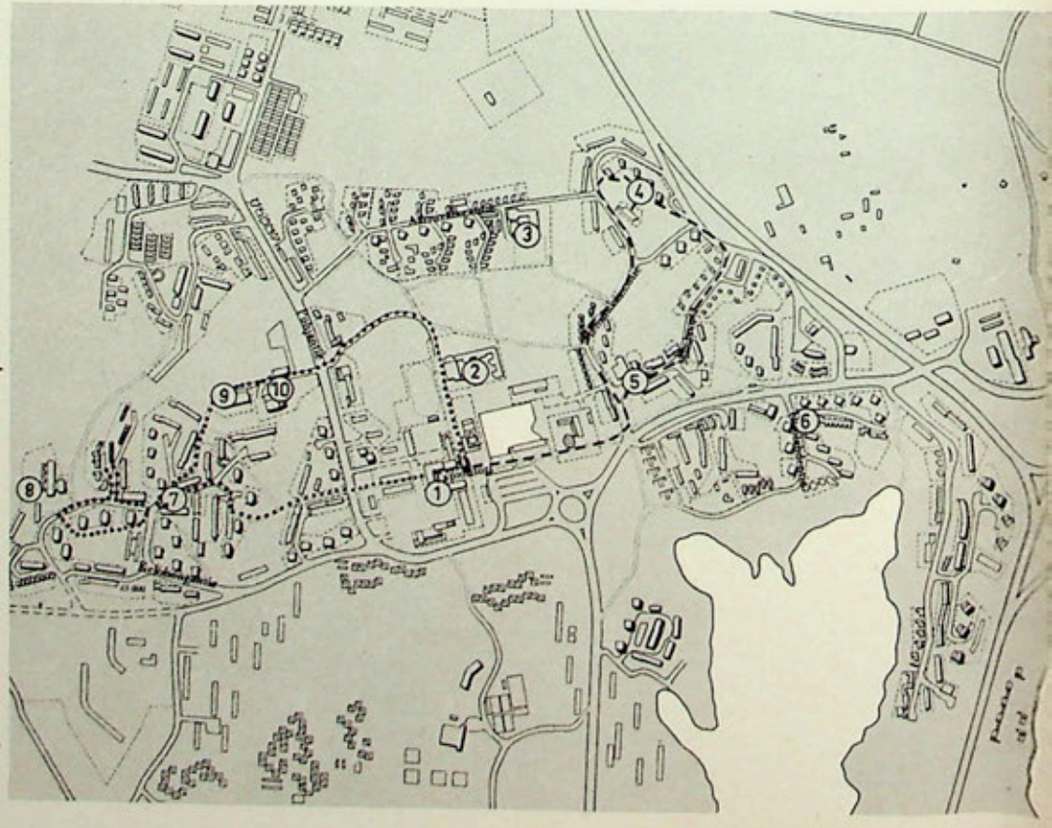
A une époque où cette discipline intéressait encore peu les architectes, Engel se révéla en outre un urbaniste de qualité qui sut batailler pour imposer ses vues aux administrateurs locau Son chef-d'œuvre, la Place du Sénat avec l'i mense parvis de la Cathédrale, précédé de marches et merveilleusement bien dégagé, révè un remarquable souci d'ordonnance, un sens ai des valeurs spatiales et une rare largeur de conce tion. Ainsi il n'est pas exagéré de dire non seu ment qu'Helsinki doit beaucoup à Engel, ma encore que l'œuvre de cet Allemand transplan constitue en fait la première manifestation d'u architecture nationale passée du stade des é fices isolés (forteresses médiévales, églises bois du XVII• siècle) à celui d'une expressi urbaine collective.



Helsinki aujourd

▲ La remarquable réussite urbanistique de Tapiola provient en très grande partie de l'intelligence avec laquelle les réalisateurs ont su adapter leur plan aux données géographiques et humaines. Rarement architecture a été aussi parfaitement intégrée à la nature et au paysage environnant, rarement une cité a été aussi attentivement accordée au genre de vie de ses habitants. Située en pleine forêt et au bord de la mer, à l'ouest du Golfe de Finlande, Tapiola n'est qu'à neuf kilomètres du centre d'Helsinki. Une route rapide, constamment desservie par des autobus, la relie en quelques minutes à la capitale. Quelle différence avec les « grands ensembles », fastidieux et sans âme, d'autres banlieues!

Ci-contre, un plan de la cité : ► 1. Centre administratif, commercial et culturel Architecte: Aarne Ervi. — 2. Ecole mixte de Tapiola. Architecte: Jorma Järvi. — 3. Ecole primaire de l'unité résidentielle Est. Architectes: Kaija et Heikki Siren. — 4. Jardin d'enfants. Architecte: Viljo Revell. — 5. Centre d'unité résidentielle Est. Architecte: Aarne Ervi. — 6. Maison d'artistes. Architecte: Aulis Blomstedt. — 7. Centre d'unité résidentielle Ouest. Architecte: Veikko Malmio. — 8. Ecole primaire de l'unité résidentielle Ouest. Architecte: Osmo Sipari. — 9. Maison de la petite industrie de Tapiola. — 10. Station centrale de chauffage à distance.



nui

Si l'œuvre de C. L. Engel — quintessence et modèle de l'école néo-classique — marque une étape aujourd'hui définitivement reconnue et classée de l'histoire de l'architecture finlandaise, l'expérience poursuivie depuis quelques années à Tapiola marquera sans nul doute une étape plus décisive encore non seulement sur le plan national, mais aussi, cette fois, dans l'histoire de l'urbanisme contemporain en général.

Fondée en 1951 dans le but de lutter contre la pénurie de logements par la création d'ensembles résidentiels modernes, l'« Asunto-Säätiö » (ou Fondation de Logements), société privée d'utilité publique, décida aussitôt de construire aux environs d'Helsinki une cité exemplaire où seraient appliqués les principes les plus récents et les plus valables de l'aménagement urbain. L'emplacement de cette cité — cité dont les premiers chantiers furent ouverts dès l'année suivante et dont l'achèvement est prévu, approximativement, pour 1964 ou 1965 — était d'ailleurs particulièrement bien choisi. Distante seulement de neuf kilomètres du centre de la capitale, Tapiola n'en est pas moins située en pleine campagne, au milieu de la forêt et en bordure du Golfe de Finlande, dans un des paysages les plus caractéristiques des côtes méridionales du pays.

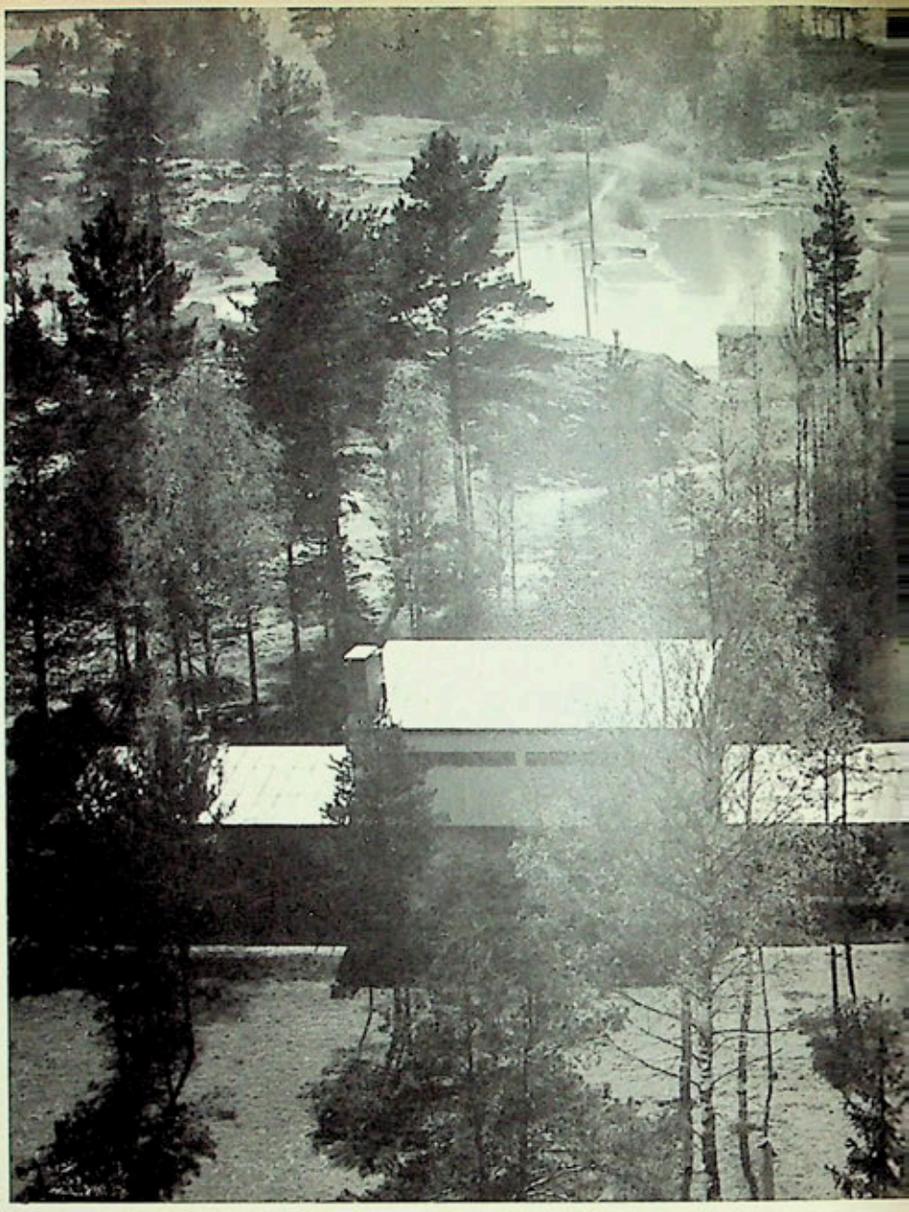
Cette situation privilégiée a du reste mené les promoteurs du projet à décider la conservation la plus totale possible des beautés naturelles existantes et l'intégration absolue de l'architecture au paysage. Cette primauté accordée à la nature ne doit pas toutefois être regardée comme une solution imposée par des circonstances spécialement favorables, mais plutôt comme le principe de base du système d'urbanisme adopté. Les constructeurs de Tapiola considèrent en effet à juste titre que l'on ne doit pas rompre les liens vitaux de l'homme avec la nature et opposent à la conception — hélas ! trop répandue, surtout en France — des « casernes d'habitation et des arrière-cours asphaltées », celle de la ville-jardin calme, aérée, accueillante et reposante. L'architecture, en conséquence, n'est pas surimposée à la nature, mais cherche au contraire à la respecter et à la faire entrer en composition avec les constructions et les organes de circulation. Le réseau de circulation intérieur lui-même est subordonné à la configuration du terrain. Réduit au strict minimum, il assure normalement le passage et le stationnement des automobiles, mais accorde la préférence aux voies de communication pédestres, plus agréables et moins dangereuses pour les enfants. Des sentiers pour les promenades en été et des pistes de ski l'hiver permettent en outre aux piétons de jouir d'une tranquillité totale. En contact direct avec la nature, délivrés du bruit et des émanations de gaz toxiques, les habitants mènent donc une vie exceptionnellement saine pour des citadins.

S'il existe fort peu d'habitations de luxe à Tapiola, le confort, d'autre part, n'y a pas été négligé. Non seulement chaque appartement possède une salle de bains, un frigidaire et toutes les commodités ménagères indispensables, mais des services communs nombreux et parfaitement organisés sont à la disposition de tous les usagers : buanderies mécanisées et munies d'un appareil électrique pour le séchage du linge, saunas, garages chauffés, crèches pour les enfants, boutiques, banques, postes, etc. Ajoutons que tous ces équipements sont réalisés en même temps que la construction des logements afin d'éviter toute période d'attente. De plus, des magasins d'alimentation se trouvent toujours à 250 mètres au maximum de chaque habitation. Quant aux appartements eux-mêmes, la Fondation s'efforce de leur donner les dimensions les plus grandes possible dans la limite des règlements nationaux. Les meilleurs sont ceux des petites maisons particulières (5 pièces) et ceux des maisons en rangée (4-5 pièces), les immeubles à étages (généralement 3 ou 4 étages sans ascenseur) étant réservés à de plus petits appartements (2 et 3 pièces) et les tours aux logements de 1 ou 2 pièces. Tous ces appartements sont la propriété des locataires, réunis en sociétés anonymes de logement gérées par une direction nommée par ces derniers et renouvelée tous les ans. Ils sont attribués, sans aucun apport financier des usagers, par un Comité de répartition nommé par la direction de la Fondation après étude de questionnaires remplis par les demandeurs — demandeurs dont le nombre croît sans cesse et qui excède très largement les possibilités d'attribution. Nombreux sont les habitants qui trouvent un métier sur place. Malgré la proximité d'Helsinki, administration, commerce et industrie légère permettent

(Suite en page 47)

▲
Le Centre culturel et commercial de Tapiola est une des parties les plus intéressantes de la nouvelle cité. Le projet, mis au concours en 1953, est aujourd'hui en grande partie réalisé. Son auteur — Aarne Ervi, l'un des meilleurs architectes finlandais actuels — a pris soin, tout en tenant compte des impératifs de la circulation automobile, de le réserver le plus complètement possible aux piétons — et notamment aux enfants qui représentent plus d'un tiers de la population.

◄ Les divers bâtiments du Centre sont dominés par une tour de treize étages dont la superstructure (qui contient des installations techniques), d'une blancheur éclatante, s'aperçoit de très loin. L'immeuble est entièrement consacré à des bureaux, sauf le dernier étage où a été installé un très joli café avec terrasse panoramique d'où l'on jouit d'une vue magnifique sur Tapiola et les environs.



C'est Aulis Blomstedt qui fut chargé en 1951 de dresser le plan directeur de la future cité. Par la suite il réalisa lui-même plusieurs immeubles ou bandes d'habitations qui font tous preuve du même souci de bâtir des maisons à la fois pratiques et accueillantes plutôt que des casernes uniformes.
Comme celui ci-dessous (« Riistapolkü », 1961) la plupart des immeubles de Tapiola ne comportent que peu d'étages, sont volontairement individualisés et ont été construits selon des procédés et avec des matériaux traditionnels.

▲ Autre type de bâtiment utilisé, les habitations en bandes. Ici aussi, le respect de la vie privée a dicté la disposition des appartements. Pour cette bande (1954), Aulis Blomstedt a choisi un agencement frontal qui permet de jouir pleinement du magnifique paysage forestier en ignorant les maisons attenantes.

◀ Les habitations individuelles, généralement préfabriquées, sont nombreuses à Tapiola. Pour éviter toute impression de monotonie, elles alternent librement avec les immeubles et les « tours ». Comme ces maisons de Jorma Järvi (1956), elles possèdent toutes leurs jardins privés et sont orientées de telle façon que les habitants restent à l'abri des regards indiscrets et aient l'impression d'être bien isolés chez eux.

Tirant parti d'une large gravière préexistante, Aarne Ervi l'a transformée en une grande pièce d'eau d'une superficie de plus d'un hectare autour de laquelle s'étendent des bâtiments bas, destinés au commerce, dont l'horizontalité s'oppose à la verticalité de la tour (voir pages 42-43) et des arbres. Les volumes en avancé du premier étage ménagent une promenade couverte.

Située à proximité du Centre culturel et commercial, l'école mixte de Tapiola est l'œuvre de Jorma Järvi. Largement ouverte sur la nature par de grandes baies vitrées, elle est d'une simplicité architecturale charmante et dénuée de toute sécheresse fonctionnelle.

actuellement de faire travailler plus d'un millier de personnes, mais le but est d'arriver à élever ce chiffre à 30 et même 50% des travailleurs. Dès leur arrivée, les nouveaux habitants trouvent tous les renseignements dont ils ont besoin et sont tenus au courant des informations les concernant par un journal hebdomadaire distribué gratuitement. Du point de vue social, de nombreux clubs et associations leur permettent de s'intégrer rapidement à la communauté. Un effort spécial a été tenté en ce sens en faveur des jeunes qui sont particulièrement nombreux à Tapiola (sur 100 habitants, 20 sont âgés de moins de 6 ans et 17 ont de 7 à 14 ans). Non seulement les écoles y sont soignées et en nombre suffisant, mais des clubs divers et des associations sportives leur sont réservés afin d'occuper au mieux leurs loisirs.

La construction d'un centre administratif, commercial et culturel a été entreprise en 1958. Presque exclusivement réservé aux piétons et situé autour d'un large plan d'eau, celui-ci se compose de bâtiments bas répartis autour d'une tour centrale de 13 étages. Il réunit déjà de nombreux magasins et bureaux et comprendra bientôt un restaurant, une église et un théâtre. Son constructeur, l'excellent architecte Aarne Ervi, l'a traité de manière résolument moderne dans un style net et pur, plein d'équilibre et d'élégance.

La qualité architecturale des divers bâtiments réalisés à Tapiola est d'ailleurs généralement assez élevée. Si la plupart des autres architectes — au premier rang desquels se distinguent Aulis Blomstedt, Viljo Revell, Jorma Järvi, Heikki et Kaija Siren — ont adopté un style plus traditionnel que celui d'Aarne Ervi, tous ont su créer des constructions agréables à voir et rester en harmonie avec le paysage. Simple, digne et sans prétention, l'architecture de Tapiola se veut avant tout humaine. On sent qu'il ne s'agissait pas ici de se livrer à des morceaux de bravoure, mais de créer pour les habitants un cadre de vie harmonieux, gai, apaisant et varié. Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des cités nouvelles, le principe de variété a été en effet adopté par tous les architectes. Non seulement chaque groupe d'habitations a sa personnalité propre, mais on a évité toute disposition symétrique convenue, toute uniformité fastidieuse. Tours, immeubles, maisons en bande et habitations privées alternent sans parti pris, se conformant à la configuration du site. L'emploi des matériaux les plus divers et le recours à une polychromie discrète donnent à chaque bâtiment ou ensemble son aspect particulier.

En définitive, si l'expérience tentée à Tapiola n'apporte aucun élément proprement révolutionnaire ou même entièrement original, celle-ci n'en représente pas moins la première application effective d'un ensemble d'idées et de conceptions restées jusqu'ici à l'état de théories ou de réalisations très fragmentaires. C'est donc moins telle ou telle innovation de détail qui fait la valeur exceptionnelle de cette nouvelle cité que le choix et la réunion conscients des meilleurs principes d'urbanisme émis depuis quarante ans dans chacun des différents domaines de cette science si nécessaire et pourtant si fréquemment méconnue.

Si vous voulez en savoir davantage

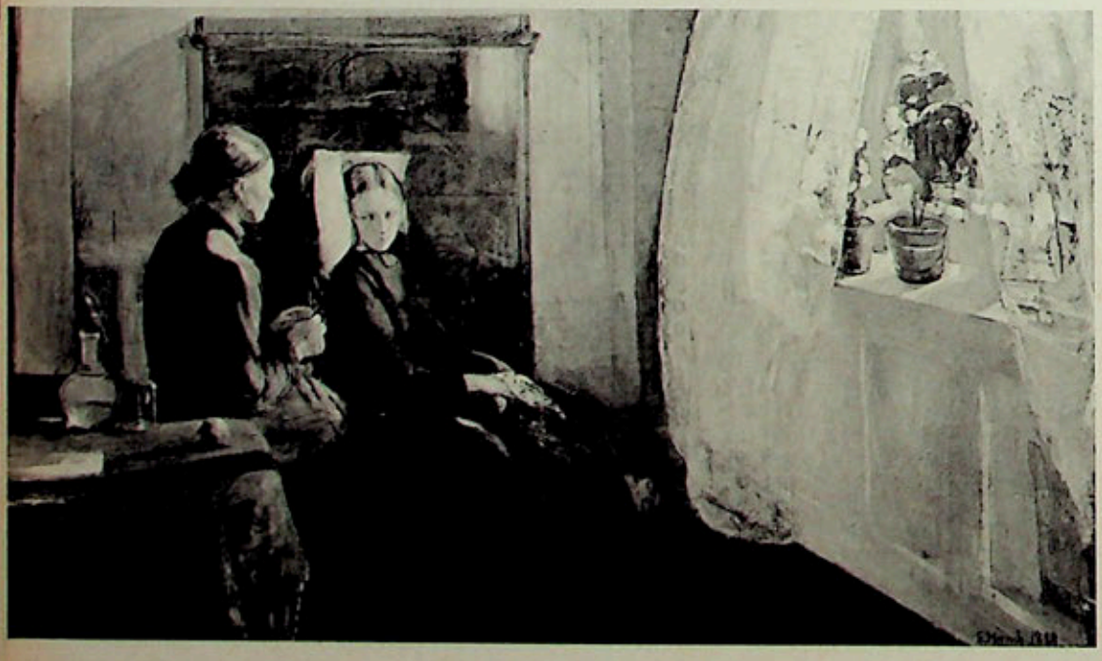
Lisez la plaquette de Jorma Aaltonen, « La Cité-Jardin de Tapiola. 62 » (Tapiolan Kirjapaino, Tapiola, 1962) et le livre de H. J. Becker et W. Schlote, « Finlandia » (Edizioni di Comunità, Milano, 1960).

Texte de Otto Benesch

Edvard Munch est le seul peintre scandinave qui ait atteint à une réputation mondiale. Autour de 1900 l'art européen était à la recherche du « style », — d'un style qui consistait, non pas à copier la nature, mais à la renforcer, ou à s'en détourner si telle était l'exigence du langage et de l'expression dans la ligne, la forme ou la couleur.

Edvard Munch naquit le 12 décembre 1863 à Loiten, dans la province de Hedemarken, en Norvège. Cette nation n'avait joué aucun rôle dans l'art moderne jusqu'au XIXe siècle, mais prit alors la tête de la révolution littéraire qui eut lieu dans la Scandinavie tout entière, amenant avec elle une révolution artistique. Inspiré par l'Impressionnisme français, un groupe de peintres d'avant-garde se forma, en sympathie avec les écrivains nouveaux. C'est dans cette atmosphère que grandit Munch. Son père était médecin. Il avait un frère et trois sœurs. Sa famille provenait d'une longue lignée de pasteurs, d'universitaires et de fonctionnaires, dont le statut social avait décliné, passant du patriciat intellectuel à la petite bourgeoisie. Une vision religieuse, ascétique de la vie, un piétisme profond caractérisent toute la famille. Or Munch resta toujours étroitement attaché à sa famille; ses nombreuses lettres en témoignent. Il ne se maria jamais, et la plupart de ses lettres sont adressées à sa sœur Inger, dont le visage imposant et austère apparaît dans la plupart de ses premiers portraits.

Munch marque l'apparition

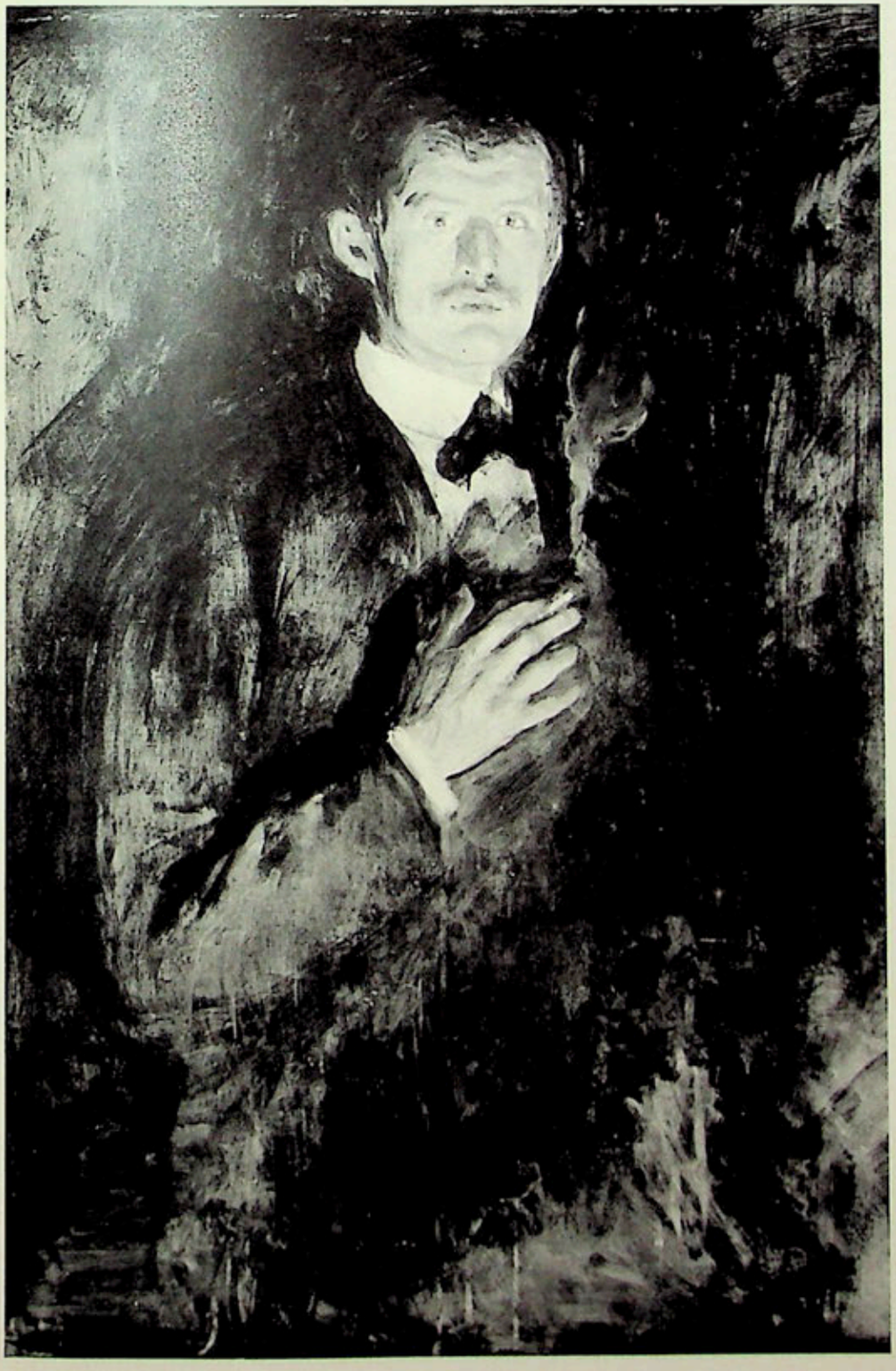


▲
Printemps. *1889.*
Huile sur toile. 169×264 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

Ci-dessus, à droite
Puberté. *1894.*
Huile sur toile. 150×110 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

Autoportrait à la cigarette. *1895.* ▸
Huile sur toile. 110×85,5 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

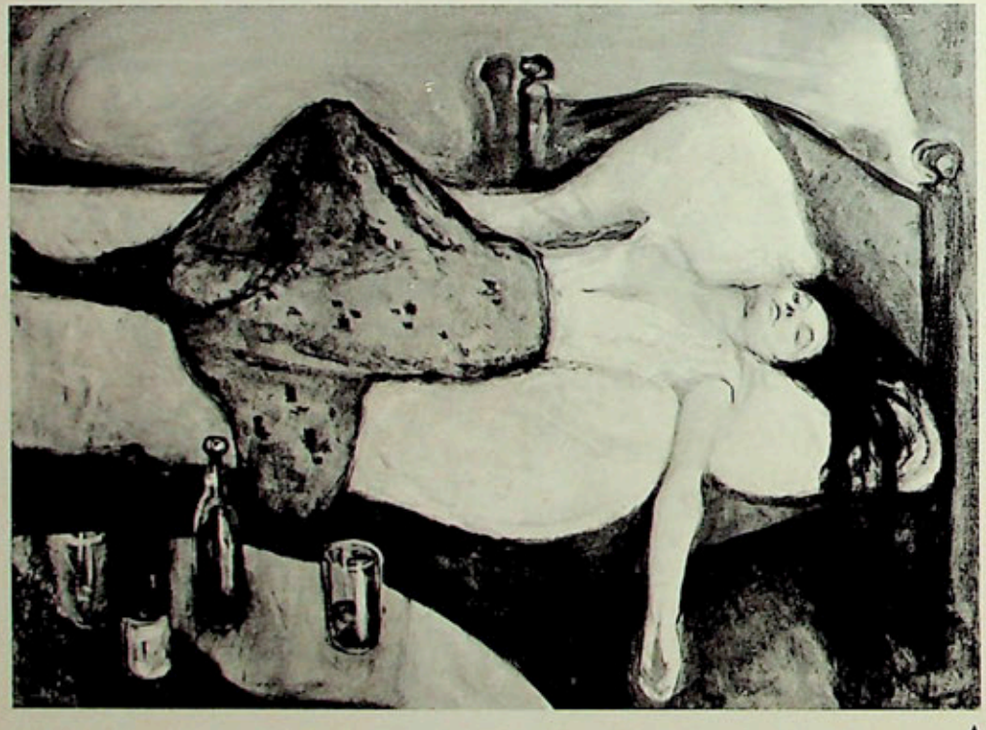
munch



du mysticisme dans la peinture moderne, comme Ibsen et Strindberg dans la littérature moderne. Mais son monde spirituel et intellectuel est également investi d'une noirceur démoniaque, qui se manifeste tantôt de façon active sous la forme du péché, tantôt comme mélancolie, comme détresse de l'âme. C'est un monde dualiste.

Son milieu comme son lieu de naissance firent que Munch grandit au sein d'un provincialisme étroit. Les mouvements artistiques européens,

▲ Munch mangeant une tête de morue. *1940. Bois. 46×34 cm. Oslo, Musée Municipal.*



▲ Lendemain. *1894.*
Huile sur toile. 115×152 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

En haut de la page
Cendres. *1894.*
Huile sur toile. 120,5×141 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

Fillettes sur un pont. *1901.* ►
Huile sur toile. 136×125,5 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

ou les œuvres d'art, ne l'atteignirent donc qu'indirectement. Le langage qu'il élabora ne résulta pas d'une stimulation extérieure mais provint réellement du dedans de lui-même et lui est entièrement propre. Quand les premières leçons lui parvinrent de France, il avait déjà parcouru seul la moitié du chemin. En Norvège même, il suivit d'abord les cours d'une école d'art tenue par le sculpteur Julius Middelthun, puis il se joignit au groupe des jeunes pionniers de l'impressionnisme norvégien: Christian Krogh, Erik Théodore Werenskiold et Hans Olaf Heyerdahl. Ces artistes furent les révolutionnaires des années quatre-vingts, ils décrivirent de façon mi-réaliste mi-impressionniste le paysage et le peuple de Norvège, et apportèrent un soutien enthousiaste au jeune Munch, à ses premières œuvres, à ses idées et à ses écrits. Munch fit un premier séjour à Paris, de quelques semaines, en 1885, mais n'entra pas alors en contact avec l'art français du moment. Il regarda surtout les Rembrandt et les Espagnols du Louvre.

Les Salons d'Automne à Christiania (qui ne s'appelle Oslo que depuis 1924), rassemblaient toujours l'avant-garde comme le Salon d'Automne à Paris. C'est là que Munch exposa ses premières œuvres, notamment une *Enfant malade* (1886), qui inaugure la longue série des chambres de malades et des lits de mort de Munch. La composition de l'*Enfant malade* fut reprise quatre fois par lui, presque sans changement (1896, 1906, 1907, 1926) et c'est d'ailleurs un phénomène significatif, chez Munch, que cette récurrence constante de certaines idées picturales.

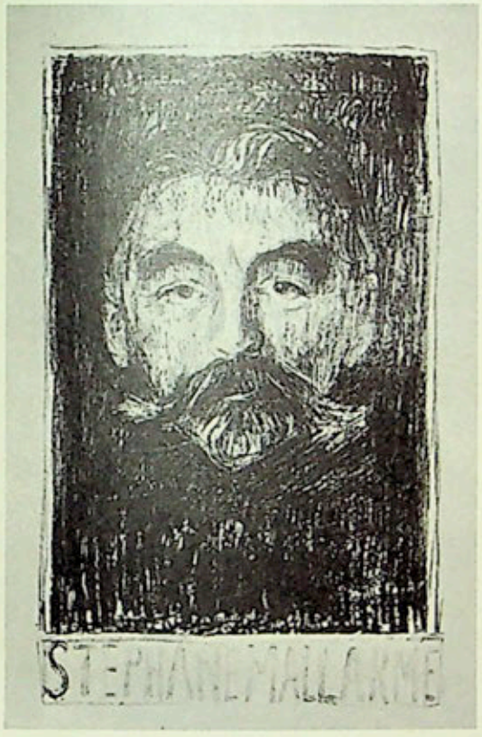
Ce chef-d'œuvre de jeunesse valut à Munch un appui efficace, aussi bien de la part des jeunes peintres que d'artistes plus âgés. Ce fut le cas aussi à la suite de *Soir* (1889), beaucoup plus construit que n'importe quel tableau impressionniste, et bâti avec des tons froids: verts, lilas, bleus. Là encore, la tendance à la stylisation domine. La « période bleue » de Munch a précédé de dix ans celle de Picasso. Une variante de l'*Enfant ma-*

▲ La Danse de la vie. *1899-1900. Huile sur toile. 125 × 190 cm. Oslo, Galerie Nationale.*

Le Soleil. *Esquisse pour le décor mural de l'Université d'Oslo. 1911. Huile sur toile. 165 × 205 cm. Oslo, Musée Municipal.* ►

Nuit blanche. *1901.* ►
Huile sur toile. 115×110 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

Stéphane Mallarmé. *1896.*
Lithographie. 40×29 cm.
Oslo, Galerie Nationale.
▼



lade, intitulée *Printemps*, est peinte en cette même année 1889, qui fut pour Munch l'année d'un tournant décisif dans son existence puisqu'il organise sa première exposition personnelle, à l'Union des Etudiants progressistes, à la suite de quoi il obtient de l'Etat une bourse pour plusieurs années.

C'était alors la décennie de la *Christiania Bohême*, décrite par un ami de Munch, le philosophe hégélien et radical-social Hans Jaeger, dans un livre célèbre qui valut à son auteur la prison et divisa toute l'Intelligentzia norvégienne en deux camps. Le radicalisme social en littérature et en poésie s'associait au réalisme en peinture. Ibsen était considéré comme un réaliste, mais Munch, qu'il influença profondément, percevait déjà chez Ibsen l'écho d'autres aspirations, proches des siennes. Au moment où la nouvelle littérature et la nouvelle peinture étaient vues sous le seul angle social, — et Strindberg a bien rendu cet état d'esprit dans son roman *La Chambre rouge* — on reconnaissait la cruauté des problèmes spirituels exprimés par Munch dans *Lendemain* par exemple, ou *Puberté*.

En 1889 commence une période au cours de laquelle Munch va vivre presque toujours à l'étranger, et, jusqu'en 1892, principalement en France. L'Impressionnisme y fit d'abord sur lui un puissant effet. Le tableau représentant la grand'rue de sa ville natale, *La rue Karl-Johan*, un long, mélancolique et froid boulevard scandinave dans la pluie d'automne, révèle chez lui un disciple fidèle de Pissarro. Une autre vue de la même rue dans le soleil, avec un orchestre militaire en marche, le rapproche de Manet.

Au début de 1890, Munch alla résider à Saint-Cloud avec son ami Goldstein, le poète danois. Il y peignit un tableau d'une importance décisive: *Nuit*. Au sujet de ce tableau, il faut rappeler ce qu'il disait lui-même de la tâche de l'art moderne: « *Pour le réalisme, c'était la façade qui comptait, pour l'impressionnisme le caractère; maintenant, ce sont les ombres et les mouvements...* » D'après cette peinture, il est visible que le peintre moderne qui le frappa le plus fut Seurat, avec sa composition ferme, simple, pourtant raffinée, où la matière est transformée en vibrations de couleurs. Mais, au contraire de Seurat, Munch ne s'intéressait pas à l'analyse scientifique de la lumière, et le contenu poétique est plus grand chez lui que chez Seurat. Il doit aussi avoir vu les œuvres des deux autres grands post-impressionnistes, Van Gogh et Gauguin, et plus tard, les œuvres des Nabis, de Toulouse-Lautrec, au cours de sa seconde période parisienne (1896-97). Mais il ne faut pas imaginer Munch comme débordé par la peinture française de son temps. Son développement spirituel était déjà trop avancé pour cela.

Le moment réellement important, dans l'évolution créatrice de Munch, se place en 1892, avec le portrait grandeur nature de sa sœur Inger, vêtue d'une robe noire semée de taches lumineuses. Cette œuvre, l'une des plus importantes dans la peinture européenne de la fin du siècle, correspond à l'apparition des procédés décoratifs de l'Art Nouveau,

du « Modern Style », tant la distribution des surfaces planes et des lignes y est d'une simplicité raffinée. Ce tableau marque l'abandon du Naturalisme et de l'Impressionnisme en faveur du « Style », duquel relève également une œuvre intitulée tantôt *Mélancolie*, tantôt *Le Bateau jaune*, tantôt *Jalousie*. D'abord pastel, en 1891, puis refait à l'huile en 1895, ce tableau n'est pas sans rappeler le *Christ Jaune* de Gauguin (1889), qui d'ailleurs avait exposé en 1885 à Christiania avec des Norvégiens. *Jalousie* représente l'aurore de ces thèmes que Munch s'efforcera peu après d'intégrer en un cycle de la vie humaine. De 1892 aussi date la troisième *Rue Karl-Johan*, la nocturne: dans la lumière du soir, le peintre, et le spectateur, semblent marcher à la rencontre de la foule; l'obscurité grandit, les formes des individus se confondent en masses compactes, sous l'éclairage des fenêtres; ils ont l'air de fantômes sans nom, déshumanisés, avec des masques mortuaires en place de visages. De 1893 date une autre œuvre extrêmement célèbre: *Le Cri*. Dans un paysage de fjords nordiques, sur une jetée qui se précipite vers nous, une femme concentre toute sa force dans un cri qui sort de sa bouche arrondie. Elle est traquée par quelque chose d'inconnu, qui n'existe que dans son propre esprit. Le paysage coule auprès d'elle comme de la lave, pour mourir au loin dans les ondulations d'un ciel rouge-flamme et jaune-soufre. Ces ondulations de la matière sont des figurations acoustiques du cri. Le premier et le dernier plan se mélangent en un seul grand dessin linéaire, qui confère au tout l'unité d'expression. On peut dire qu'avec ce tableau l'Expressionnisme était né.

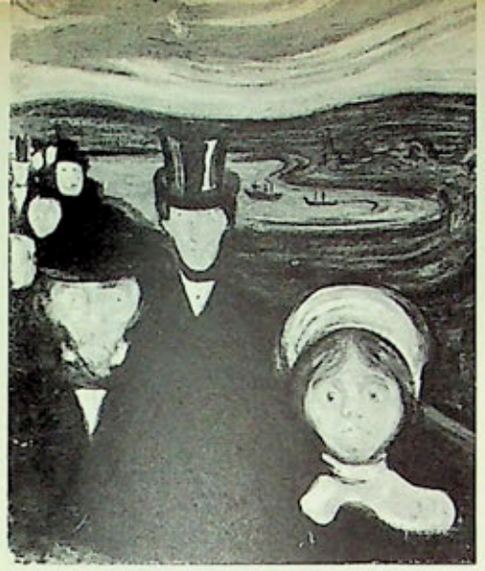
En 1892, après une exposition retentissante à Christiania, Munch fut invité par l'Association des Peintres de Berlin. Mais dès son arrivée, un scandale éclata: à une étroite majorité, l'Association vota la fermeture de son exposition! Les artistes progressistes la quittèrent pour fonder « La Nouvelle Sécession », qui devint bientôt, à Berlin, la plus dynamique des associations artistiques. Le « cas Munch » rendit le peintre célèbre

Page ci-contre, en haut

Anxiété. *1894.*
Huile sur toile. 93×73 cm.
Oslo, Musée Municipal.

◄ Le Cri. *1893.*
Huile sur toile. 91×73,5 cm.
Oslo, Galerie Nationale.

Jalousie. *1897.* ►
Huile sur toile. 67×100 cm.
Bergen, Billedgalleri.
Collection Rasmus Meyer.



du jour au lendemain. Munch s'établit à Berlin de 1892 à 1895, il y noua des rapports surtout avec les milieux littéraires, plus qu'avec les milieux artistiques, qui n'avaient pas grand-chose à offrir à quelqu'un fraîchement débarqué de Paris. Ce fut à Berlin que Munch commença, d'autre part, à pratiquer la gravure; d'abord la pointe sèche, ensuite la lithographie (d'abord monochrome puis en couleur), enfin la gravure sur bois.

En 1896, Munch expose à Paris. A cette occasion, Strindberg composa de brèves descriptions de certains tableaux, qui sont autant de « poèmes en prose », comme le dit Munch lui-même. Voici ce texte de Strindberg, qui parut dans *La Revue Blanche* du 1er juin 1896.

L'EXPOSITION D'EDWARD MUNCH

Quelque incompréhensibles que soient vos paroles, elles ont des charmes.

Balzac: *Seraphita.*

Edward Munch, 32 ans, le peintre ésotérique de l'amour, de la jalousie, de la mort et de la tristesse, a souvent été l'objet de malentendus prémédités du critique-bourreau, qui fait son métier impersonnellement et à tant par tête comme le bourreau.

Il est arrivé à Paris pour se faire comprendre des initiés, sans peur du ridicule qui tue les lâches et les débiles et rehausse l'éclat du bouclier des vaillants comme un rayon de soleil.

Quelqu'un a dit qu'il fallait faire de la musique sur les toiles de Munch pour les bien expliquer. Cela se peut, mais en attendant le compositeur, je ferai le boniment sur ces quelques tableaux qui rappellent les visions de Swedenborg dans les Délices de la sagesse sur l'Amour conjugal et les Voluptés de la folie sur l'amour scortatoire.

Baiser. — La fusion de deux êtres, dont le moindre a forme de carpe, paraît prêt à engloutir le plus grand, d'après l'habitude de la vermine, des microbes, des vampires et des femmes.

Un autre: l'homme qui donne, donnant l'illusion que la femme rend. L'homme sollicitant la grâce de donner son âme, son sang, sa liberté, son repos, son salut, en échange de quoi? En échange du bonheur de donner son âme, son sang, sa liberté, son repos, son salut.

Cheveux rouges. — Pluie d'or qui tombe sur le malheureux à genoux devant son pire moi implorant la grâce d'être achevé à coup d'épingles. Cordes dorées qui lient à la terre et aux souffrances. Pluie de sang versée en torrent sur l'insensé qui cherche le malheur, le

Ibsen au café du Grand Hôtel à Christiania. *Vers 1902. Oslo, Musée Municipal.*

divin malheur d'être aimé, c'est dire d'aimer.

Jalousie. — Jalousie, saint sentiment de propreté d'âme qui abhorre de se mêler avec un autre du même sexe par l'intermédiaire d'un autre. Jalousie, égoïsme légitime, issu de l'instinct de conservation du moi et de ma race.

Le jaloux dit au rival: Va-t-en, défectueux; tu vas te chauffer aux feux que j'ai allumés; tu respireras mon haleine de sa bouche; tu t'imbiberas de mon sang et tu resteras mon serf puisque c'est mon esprit qui te régira par cette femme devenue ton maître.

Conception. — Immaculée ou non, revient au même; l'auréole rouge ou or couronne l'accomplissement de l'acte, la seule raison d'être de cet être sans existence autonome.

Cri. — Cri d'épouvante devant la nature rougissant de colère et qui se prépare à parler pour la tempête et le tonnerre aux petits étourdis s'imaginant être studieux sans en avoir l'air.

Crépuscule. — Le soleil s'éteint, la nuit tombe, et le crépuscule transforme les mortels en spectres et cadavres; au moment où ils vont à la maison s'envelopper sous le linceul du lit et s'abandonner au sommeil, cette mort apparente qui reconstitue la vie, cette faculté de souffrir originaire du ciel ou de l'enfer.

Trimurti de la femme

Hommesse

Pécheresse 1 2 3 Maîtresse

Une autre

Peinte

Enceinte 1 2 3 Sainte

(Suite en page 68.)

En haut de la page, à gauche

Le Baiser. *1897-1898.*
Transposition de la gravure reproduite ci-contre, à droite.
Gravure sur bois. 46,7×46,5 cm.
Vienne, Albertina.

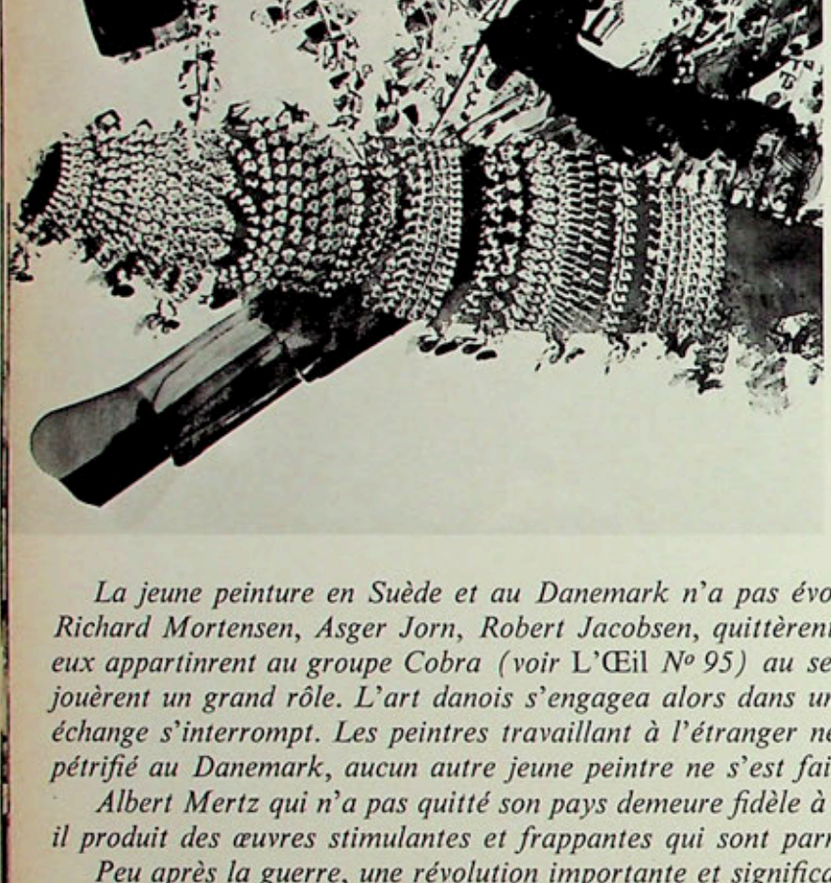
▲

Le Baiser. *1895.*
Pointe sèche et aquatinte.
34,3×27,8 cm. Vienne, Albertina.

En haut de la page, à droite

L'Enfant malade. *1896.*
Lithographie en couleurs.
42,1×56,5 cm. Vienne, Albertina.

JEUNES PEINTRES



La jeune peinture en Suède et au Danemark n'a pas évolué de la même façon. Les artistes danois les plus significatifs Richard Mortensen, Asger Jorn, Robert Jacobsen, quittèrent leur pays vers 1947 et s'installèrent à Paris. Plusieurs d'entre eux appartinrent au groupe Cobra (voir L'Œil *Nº 95) au sein duquel Asger Jorn, Carl Henning Pedersen et Henry Heerup jouèrent un grand rôle. L'art danois s'engagea alors dans un dialogue fertile avec l'étranger. Pourtant à partir de 1955 cet échange s'interrompt. Les peintres travaillant à l'étranger ne font que des séjours rapides dans leur pays natal. Cobra s'est pétrifié au Danemark, aucun autre jeune peintre ne s'est fait connaître, du moins son nom n'a pas pénétré jusqu'en Suède.*

Albert Mertz qui n'a pas quitté son pays demeure fidèle à l'esprit Dada mais n'a pas cessé de se renouveler. Depuis 194 il produit des œuvres stimulantes et frappantes qui sont parmi les manifestations intéressantes du Danemark d'aujourd'hui.

Peu après la guerre, une révolution importante et significative se produisit en Suède. Un groupe de peintres âgés de 20 à 3 ans se manifestera par des recherches non figuratives et constructives. C'était la première fois depuis 1920, que l'art en Suède se trouvait devant des idées radicalement nouvelles. A la même époque, c'est-à-dire aux environs de 1947, le groupe Herbin Vasarely, Dewasne et Mortensen travaillait à Paris. Aucun de ces peintres n'est jusqu'à présent connu en dehors des frontières de son pays. Plusieurs d'entre eux, Arne Jones et Lennart Rodhe par exemple, jouent un rôle important dans la vie artistique suédoise, en particulier en tant que professeurs à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm. Facteur significatif, celle-ci demeure encore aujourd'hui un foyer actif distribuant bourses et prix.

Olle Baertling qui, dans la lignée de Mondrian et de Herbin, fait partie des constructivistes les plus vigoureux, occupe une position très solide sur le plan international dans le mouvement qu'il représente.

Lage Lindell s'exprime au moyen d'un art plus souple et plus secret, à mi-chemin entre une représentation de la nature à peine indiquée et le concrétisme. Il a su se créer une situation un peu à part dans la peinture actuelle en Suède. En concevant des œuvres d'une grande complexité, il regarde d'un œil sceptique autour de lui.

La tendance qui domine en Suède et au Danemark est encore à présent un expressionnisme romantique ou lyrique, fidèle à la représentation de la nature. Elle n'a pas évolué dans ses idées fondamentales depuis 30 ou 40 ans mais compte encore

▲

Carl Fredrik Reuterswärd: « Cigare de l'Eternité » (1960. 89 × 116 cm. Collection particulière) montre les particularités de la technique de l'artiste: peinture à l'huile coulante à la manière de l'aquarelle, étalée sur un fond clair, séries de tampons imprimés faits au moyen d'un chiffon fortement serré et trempé dans la couleur. Les peintures de Reuterswärd sont devenues de plus en plus calligraphiques et simples. Sa couleur est claire et métallique, parfois étincelante comme des joyaux.

Carl Henning Pedersen: « Peinture roma ne ». (1950. Musée Louisiana, Humlebaek Pedersen qui est également poète, écrit propos de sa peinture: « Je devins peint quand je découvris la joie de mettre une co leur à côté d'une autre. Depuis ce jour, je n suis occupé à trouver leur secret. J'ai égal ment constaté que je cherche en même tem mon propre secret d'être humain. Je ve saisir les flammes du feu, et les faire vi dans le monde rectangulaire de la toile. veux que le feu me brûle pour être comme soleil, qui jette sa lumière à travers l'arc-e ciel, — je veux prendre le soleil et le garde contre moi quand je peins. Et je veux utilis les rayons du soleil les uns après les autres les fondre dans ma toile. Je veux garder soleil pour que le jour jamais ne disparaisse

DANOIS ET SUÉDOIS

par K. G. Hultén,
directeur du Musée d'Art
Moderne de Stockholm

plusieurs représentants très valables. Ces dernières années, quelques jeunes peintres ont attiré l'attention sur eux. Ils ne font pas partie d'un groupe homogène et n'ont aucun programme commun. Ils se sont intensément intéressés à l'art international ce qui auparavant était assez inhabituel en Suède. Ce sont, entre autres, Torsten Andersson, Öyvind Fahlström et Carl Fredrik Reuterswärd.

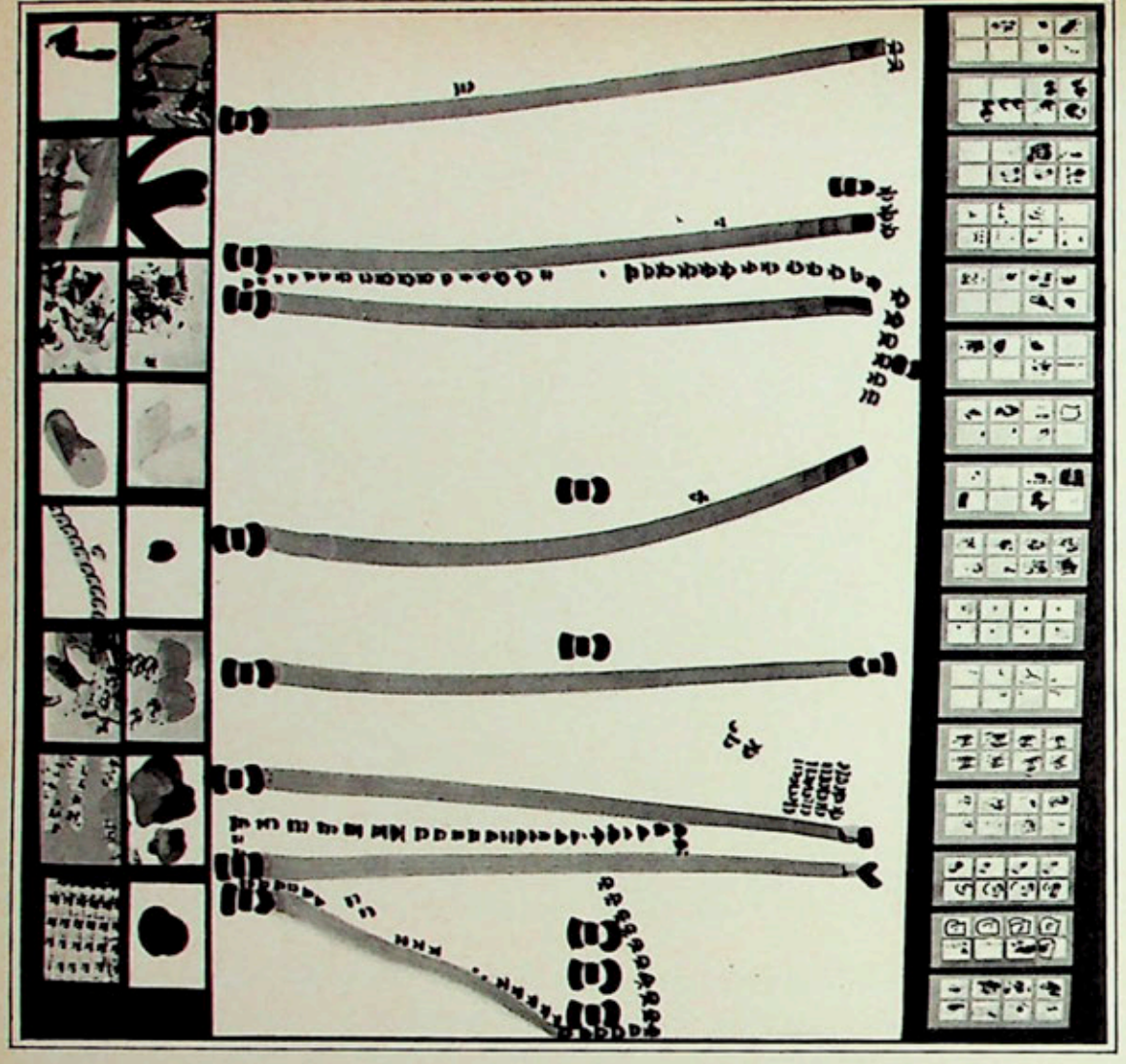
Torsten Andersson a réussi, dans ses représentations de dieux, d'oiseaux, de sources, à allier une construction ferme à un sens de la nature très fort, et cela d'une façon beaucoup plus vigoureuse et engagée que l'art nordique ne l'avait été depuis 1910.

On nomme souvent ensemble Öyvind Fahlström et Carl Fredrik Reuterswärd. Ils ont des points communs, ils s'expriment tous deux au moyen de signes et symboles post-surréalistes, mais ils sont en fait très différents. Fahlström a une manière ardue et est toujours conscient du but à atteindre. Il se meut dans son monde propre qu'il roule pour ainsi dire devant lui, et dont les peintures jaillissent plus ou moins par hasard. Carl Fredrik Reuterswärd est, comme Öyvind Fahlström, poète. Leur poésie est aussi différente l'une de l'autre que leur peinture. Reuterswärd témoigne aussi bien dans sa peinture que dans sa poésie d'une ironie élégante et tendre à l'égard du milieu conventionnel de haute bourgeoisie dans lequel il vit. Dans ses œuvres antérieures, le bizarre et les valeurs irrespectueusement inversées sont encore lisibles, alors que dans les dernières, les moyens d'expression sont mis la tête en bas et rassemblés en de nouvelles combinaisons. Le lecteur ou le spectateur pressent vaguement une intention même dans ce qu'il y a de plus insensé: il se sent troublé et choqué. Reuterswärd est le maître des courts-circuits et des chausse-trapes intellectuelles.

La jeune peinture danoise est encore représentée par des peintres nés avant 1920. Richard Mortensen est peut-être avec Vasarely, le peintre le plus important du constructivisme d'après-guerre. C'est un artiste aux dons multiples, qui a parfois réussi à allier une image du monde optimiste, positive, moralement austère, exprimée clairement et simplement, à une émotivité nerveuse, et une versatilité inquiétante. Courageux, il essaye toujours de concilier des valeurs à première vue inconciliables. Il réussit souvent dans ses compositions à équilibrer les contradictions les moins vraisemblables, et cela grâce à sa couleur d'une grande sensibilité.

(Suite en page 60)

▲ **Carl Henning Pedersen:** « Figure grise avec chevaux ailés ». (1956. Musée Louisiana, Humlebaek). La peinture de Pedersen est populaire au sens le plus profond: inspirée de l'art populaire et des contes, destinée aux grandes masses. Pedersen vient d'un milieu ouvrier et est politiquement engagé. Il adapte ses intérêts politiques à sa peinture d'une façon rieuse et sans dogmatisme. Il commença à peindre en 1933, inspiré par sa rencontre avec l'artiste Else Alfelt, qui devint plus tard sa femme.



▲ **Carl Fredrik Reuterswärd :** « Conseils d'expérience et d'intelligence Exit. » (200 × 200 cm. Musée d'Art Moderne, Stockholm). Reuterswärd utilise le hasard avec une précision très différente de l'automatisme de peintres de signes. Il travaille très clairement et consciemment, ce qui par conséquent pourrait le classer comme un intellectuel pur. Mais sa sensibilité confère à ses parodies une sincérité qui leur donne un sens au-delà de la parodie elle-même. Le langage de Reuterswärd est d'une clarté qui, sans contraindre d'aucune façon, vous oblige à vous intéresser à son existence, rarement trop compliquée, souvent calme et joyeuse, et toujours pleine d'événements.

▲ **Lage Lindell :** « Passer devant ». (1962. 202 × 168 cm. Collection de l'artiste). Avec obstination et sensibilité Lage Lindell a développé ce réalisme constructif, conçu d'abord par Fernand Léger et que l'on peut considérer comme caractéristique d'un certain art nordique, avec son énergie froide et sa rigueur.

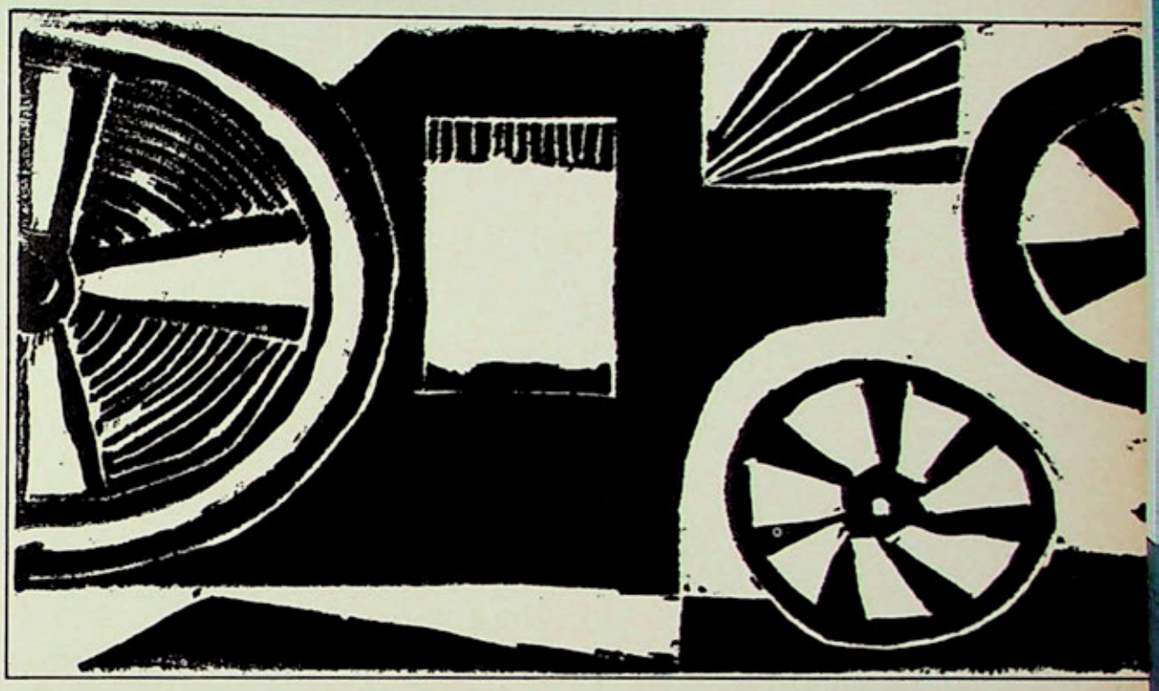
Il y a un grand sérieux dans l'art danois contemporain, surtout chez Mortensen et Jorn, un engagement dans les conditio et la situation actuelle de l'art et de l'humanité qui peuvent peut-être quelquefois paraître naïfs. Ils tentent d'atteindre l'éviden sans parvenir toujours à s'exprimer, mais leur démarche demeure chaque fois très impressionnante.

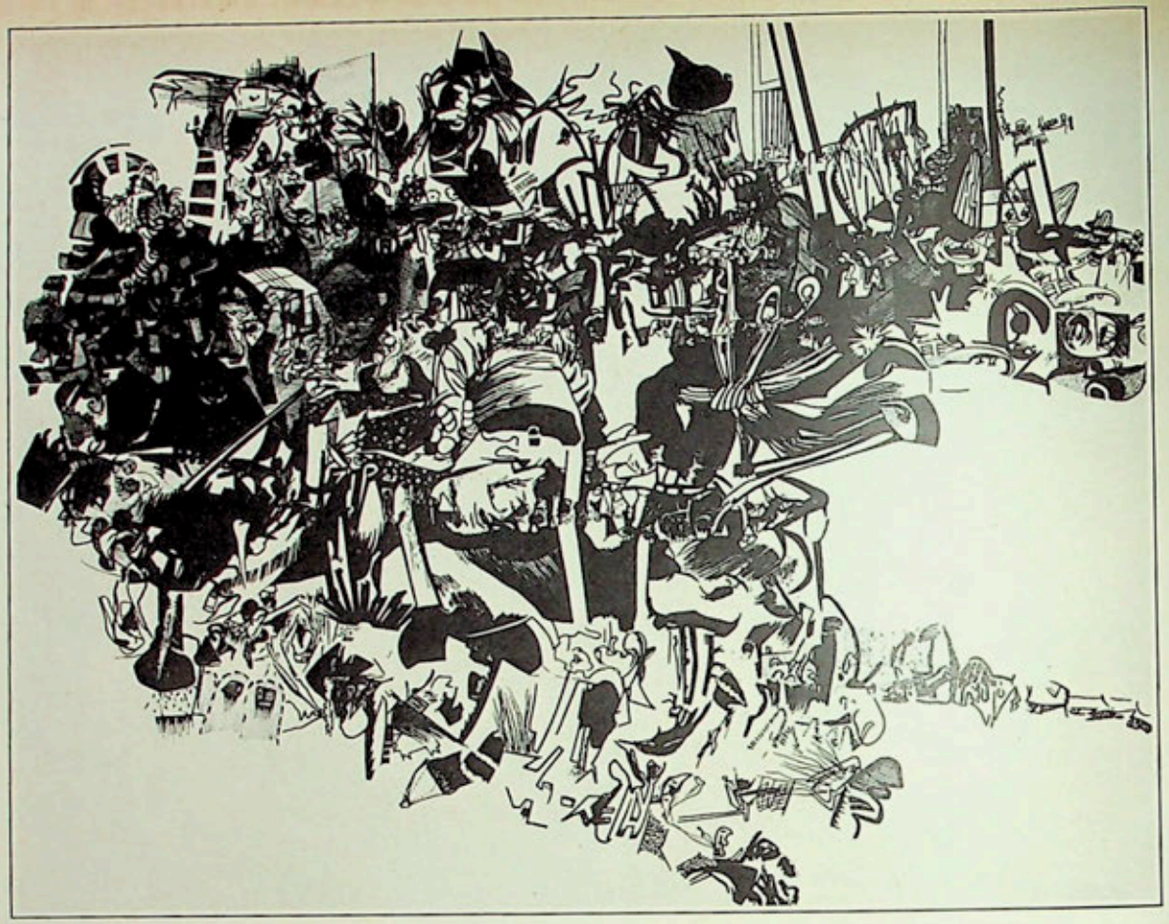
Asger Jorn essaie continuellement de transposer sa conception de l'art sur le plan de la politique mondiale. Il soutient d'innom brables publications contre la bombe atomique, la papauté, les hommes politiques. Ses peintures sont incisives, chaotique obscures, poignantes, convulsives. Il peut dans ses écrits, qui sont souvent quant à leur contenu, aussi obscurs et occultés q ses peintures, témoigner par instants d'une vision synthétique presque géniale. A l'heure actuelle, il semble que ses écrits pol miques et politiques soient pour lui plus essentiels que sa peinture.

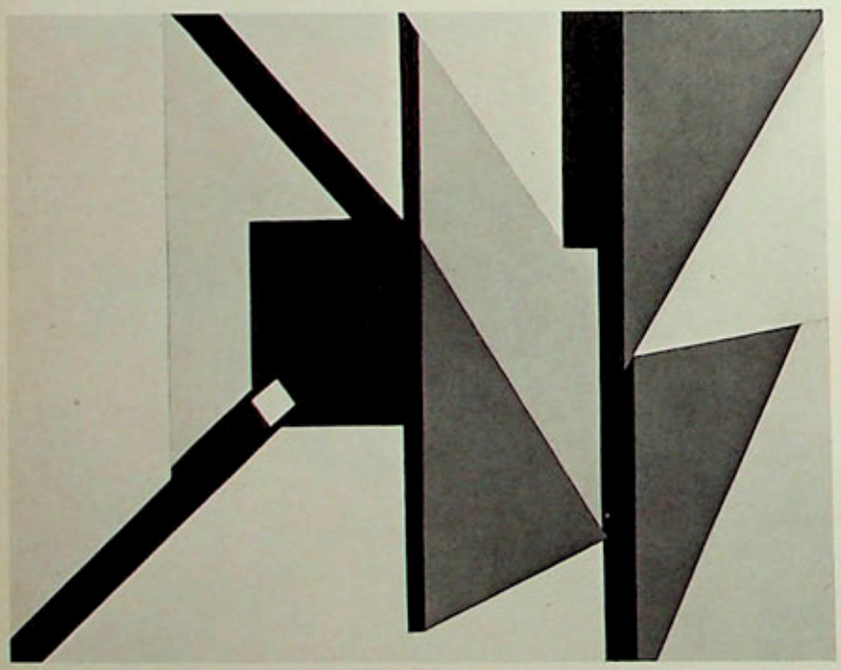
Albert Mertz se meut comme chez lui dans les labyrinthes de l'art moderne aussi bien que Schwitters dont, par une rema quable rencontre, il porte la fameuse formule Dada « Merz » comme nom de famille (il a d'ailleurs récemment consacré Schwitters un essai significatif et pénétrant). Il ne s'est jamais senti lié à aucun groupe, style ou tendance. Il partage s temps entre le film, les mobiles, les photocollages, la peinture non figurative. De plus, il peint des personnages presque foll loriques qui vont, reproduits à une échelle formidable, décorer les salles d'attentes des gares.

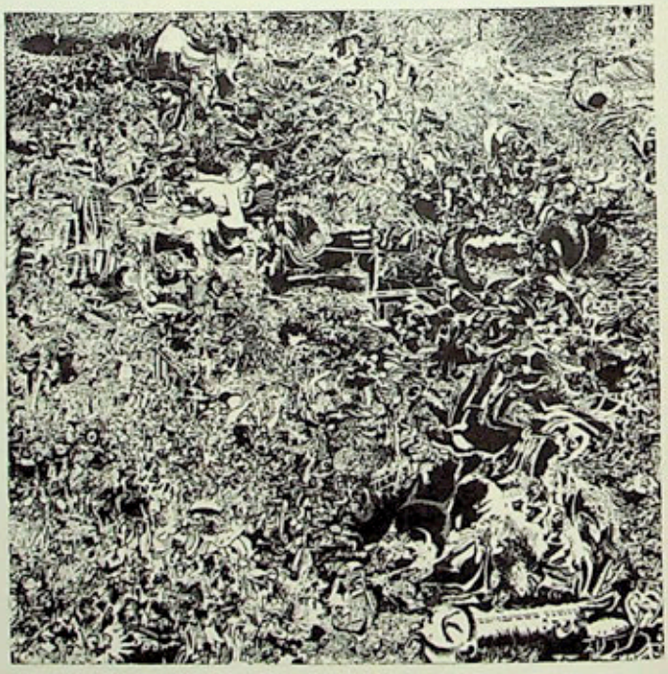
Carl Henning Pedersen est resté fidèle à Cobra. Il peint un monde féerique, peuplé de soleils, de chevaux, de palais, de nain hideux, de fantômes. Son univers merveilleux est tantôt éclatant de couleurs, étincelant comme les nuits d'hiver nordique tantôt d'un raffinement ascétique, noir, blanc, gris, aux chatoiements nacrés. C'est une peinture reposante et lyrique.

Albert Mertz: En haut: gravure sur linoléum (1958). En bas: « L'Homme au sifflet ». (1952. 200 × 224 cm. Collection particulière). Le milieu de Mertz, le Copenhague quotidien, est une de ses principales sources d'inspiration. Ses instantanés de la vie de la rue et de la foule prennent souvent sous le déclic de Mertz des « dissonnances » suggestives qui peuvent l'apparenter à Chirico et aux surréalistes. Au moyen de formes géométriques abstraites il construit le motif figuratif jusqu'à une peinture d'une résonance évidente. Albert Mertz aime l'élément effrayant de l'idylle. Il détache le décoratif du terrible. Il va jusqu'au bout du simplifiable dans ses impressions sur linoléum, où on retrouve tout son monde: figures, têtes, masques, promeneurs, maisons, réduits à des hiéroglyphes. Mertz est sceptique devant l'art d'avant-garde, « conformiste, innofensif, commercial ». Il garde son style propre même s'il n'a pas toujours su ou voulu se défendre de son influence. Actuellement, Mertz se situe entre les informels et les nouveaux réalistes, attiré par eux, mais indépendant.







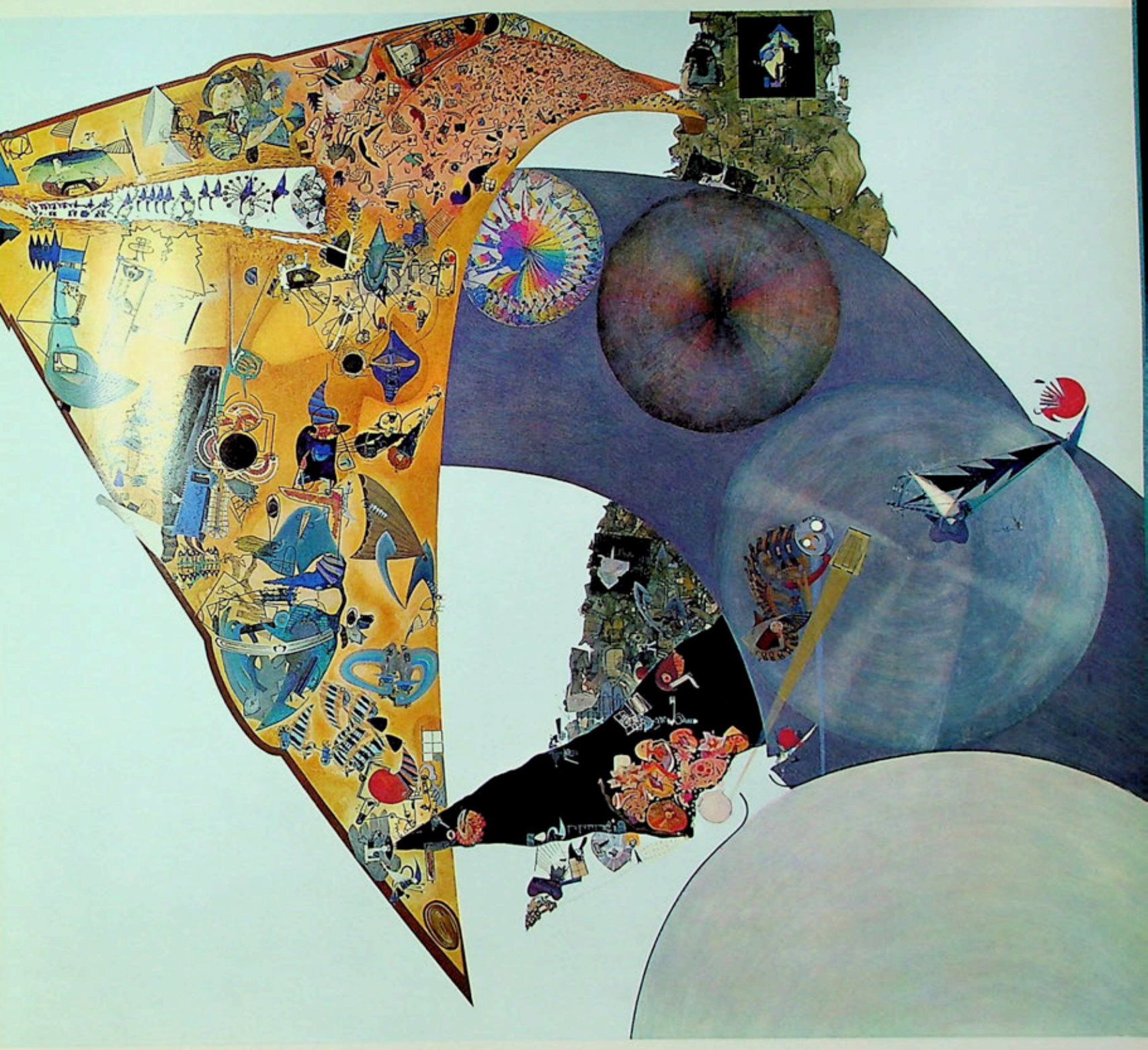


▲

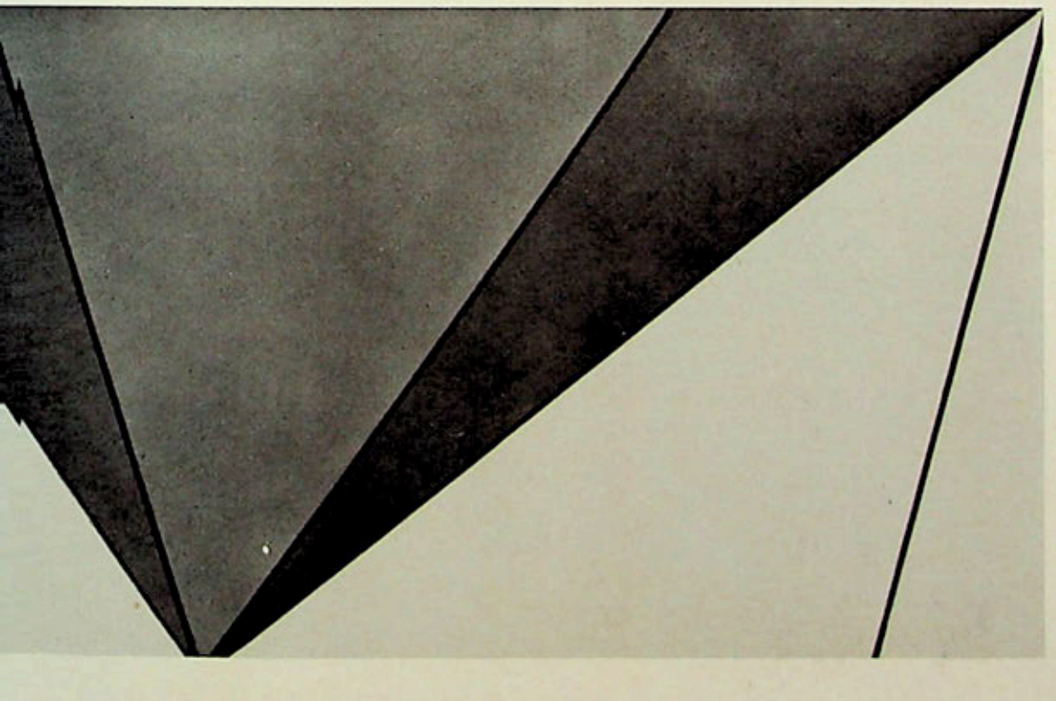
Mortensen: « Est-Ouest II », (130 × 162 cm.). La ligne est l'instrument spécial de Mortensen. Il utilise des lignes de différents caractères, les concrétise et les individualise de façon à ce que leur tension les valorise l'une l'autre. Grâce à elles, il construit les espaces picturaux qu'il recherche avant tout dans ses toiles. Il est assez simple de trouver une évolution chronologique dans l'œuvre de Mortensen où les époques se succèdent d'une façon artistiquement logique. Mais l'impression de changement perpétuel est très forte quand on regarde l'œuvre complète. C'est un conflit continuel entre la continuité et la révolution (voir page 64).

▲

Öyvind Fahlström: « Ier Régal de Mad ». (1957-59. Encre de Chine sur papier). Fahlström a longtemps été fasciné par l'art populaire des Etats-Unis, aux formes brutales, vulgaires, assourdissantes, influencées des bandes dessinées. Dans l'encre reproduite en haut de cette page, il a varié le thème du journal américain « Mad ». Dans « Régal de Mad, II » (1960-61) — ci-dessus — il utilise directement la technique de la bande dessinée. La peinture est faite d'après un collage composé de milliers de petits fragments de journal, photographiés, agrandis, puis exactement reproduits sur la toile, travail qui a pris plusieurs mois. Dans une toile comme celle-ci, on remarque combien Fahlström construit volontiers sa peinture comme une partition, où les signes importants font des détours, reviennent et se transposent.



▲ **Öyvind Fahlström :** « Ade-Ledic-Nander II ». (190 × 211 cm. Musée d'Art Moderne de Stockholm). Fahlström consacra deux ans de dur labeur (1955-1957) à cette grande toile. Dans ses formes micro et macrocosmiques, le moindre petit signe : forme, couleur, position par rapport aux autres parties, est décidé avec une méticulosité de savant, et voit son sens expliqué dans un commentaire de 27 pages, aussi exact, touffu et incompréhensible pour le non initié qu'une thèse de physique nucléaire. Fahlström est en fait un peintre figuratif. La composition de ses toiles est soumise à la représentation dramatique des événements. Leur effet décoratif est accidentel, ce qui importe, ce sont les signes séparés et leur déroulement.



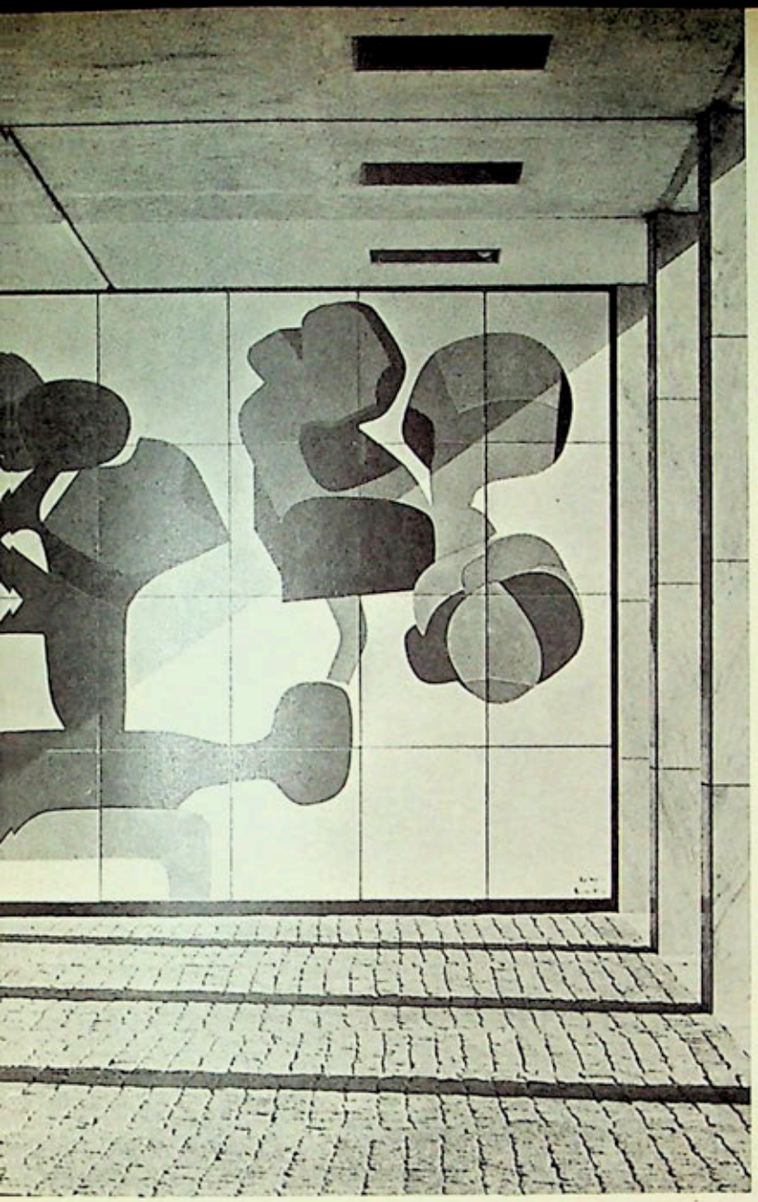
Olle Baertling: « Hoamak ». (81 × 130 cm). On reconnaît immédiatement une peinture de Olle Baertling. Elle surprend par sa force optique concentrée dans des compositions triangulaires aux couleurs lumineuses. C'est une peinture dynamique et sa composition se développe aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du cadre. De même que le mouvement de ses compositions ne se dirige que dans une seule direction, ainsi Baertling vit le développement de son art vers un but unique. Avec une obstination incroyable, il cherche une clarté et une simplicité toujours plus grandes.

Asger Jorn: « Composition ». (1945. 79 × 100 cm. Musée Louisiana, Humlebaek). Jorn, avec sa peinture, ouvre nos yeux sur certains des aspects les plus effrayants du monde actuel. Il nous montre ce qu'il y a derrière la mince pellicule de bon sens et de conventions, sur lesquelles nos sociétés sont bâties. Il laisse des forces inconnues et effroyables percer les fentes de son univers. Il fait sentir un monde chaotique, effrayant par le pouvoir des forces inconnues qui régnent dans ce chaos.

Asger Jorn: « Les Yeux jaunes ». (Musée Louisiana, Humlebaek). Jorn a toujours été très lié à la civilisation nordique. L'art populaire, l'art viking et le vieil art pré-chrétien scandinave, l'ont exalté beaucoup plus que les maîtres de l'art moderne. Mysticisme de la nature et panthéisme nordique du même genre que celui qui inspire Carl Fredrik Hill et Nolde. ▼

Lage Lindell: « Mur en émail » (1960). Plusieurs des meilleurs travaux de Lindell sont des décorations pour des monuments publics. Voici par exemple, le grand mur d'émail exécuté pour l'Hôtel de Ville de Västeras. L'intérêt montré par l'Etat suédois pour l'art se matérialise par des commandes de plus en plus importantes et de plus en plus fréquentes. ►

Torsten Andersson: « La Source II » (1960, Musée d'Art Moderne, Stockholm) est une des œuvres-clé de la production actuelle d'Andersson. De la peinture qu'il fait aujourd'hui, l'artiste écrit: « Elle participe également des deux pôles de l'être humain: le constructiviste et l'anarchiste. L'artiste qui se dirige uniquement et consciemment vers le constructivisme doit tenir compte du fait qu'il peut être amené à choisir la vie, ou la mort dans une bibliothèque. Aussi, s'il se décide à vivre, il faut qu'il accepte une action moins réfléchie. Si cette liberté plus grande coïncide avec une mode accidentelle, il ne doit pas pour cela se cabrer. Je ne prétendrai pas que cette spontanéité ne saurait être provoquée par une mode, mais j'affirme que l'influence peut être positive. Ces intérêts accidentels peuvent rappeler à un être humain ses sentiments réels, que peut-être, dans son ardeur, il avait négligés ». ▼



▲
Torsten Andersson: « Idole » (1960) forme avec « Dieu rouge » et « Dieu vert », un triptyque par lequel Andersson a voulu évoquer la force vitale des dieux nordiques. Ce sont des personnages suggestifs, vivants, éternels; dieux des temps anciens, tout aussi bien que caractères actuels. Andersson est très attiré par cette force païenne. Depuis quatre ou cinq ans, la manière d'Andersson devient plus expressive. Les formes solides de ses œuvres antérieures éclataient. Il était très influencé par Fernand Léger et par le constructivisme géométrique français, notamment par Dewasne.

Edvard Munch

Suite de la page 57

Le rivage. — La vague a brisé les troncs mais les racines, les souterraines, revivent, rampantes dans le sable aride pour s'abreuver à la source éternelle de la mer-mère! Et la lune se lève comme un point sur l'i accomplissant la tristesse et la désolation infinie.

Vénus sortie de l'onde et Adonis descendu des montagnes et des villages. Ils font semblant d'observer la mer de peur de se noyer dans un regard qui va perdre leur moi et les confondre dans une étreinte, de sorte que Vénus devient un peu Adonis et Adonis un peu Vénus.

Auguste Strindberg.

L'année 1896 trouve donc Munch de retour à Paris, où le mouvement connu sous le nom d'« Art Nouveau » atteignait son apogée, et où l'artiste scandinave fut généralement très goûté. L'art français avait d'ailleurs évolué dans le même sens que lui. Le nouvel idéalisme s'imposait du reste également en poésie; Munch grava, précisément, un portrait de Mallarmé, qui fut accepté par l'entourage de ce dernier. C'est à la gravure, en effet, que Munch se consacra principalement au cours de ces années et, avant tout, à la lithographie en couleurs, qui connaissait alors une brillante renaissance à Paris, grâce au Groupe de la *Revue Blanche* et à l'esprit « Art Nouveau » si soucieux de ligne, de contour, de surface. C'est autour de Toulouse-Lautrec, dont l'influence sur Munch ne doit pas être sous-estimée, que se cristallisent alors toutes ces recherches.

De 1896 à 1899, Munch transposa en lithographies une série de ses propres peintures, reliées entre elles par un thème commun, et qu'il avait l'intention de publier en un cycle intitulé *La Frise de la Vie*. Ce cycle ne fut en fait jamais publié, mais nous devons à ce projet des versions gravées des idées picturales de Munch qui en concentrent, en simplifient et en accentuent l'expression, comme c'est par exemple le cas pour *Anxiété* (tableau de 1894), qui combine le fond du *Cri* avec les personnages fantomatiques de la *Rue Karl-Johan* de nuit. Citons encore *La Chambre mortuaire* ou *La Mort de la sœur*. Lorsque Munch exposa à Berlin en 1902, à la Sécession, il accrocha d'un côté les peintures relatives à la vie, de l'autre celles relatives à la mort. Quand il exposa *La Frise de la Vie* à Christiania en 1918, il fit distribuer la déclaration suivante: « *J'ai travaillé à cette* Frise, *avec de longues interruptions, pendant près de trente ans. La première ébauche date de 1888-89... La* Frise *comprend* Le Baiser, Le Bateau Jaune, La Rue, Homme et Femme, Vampire, Le Cri, Madone. *Elle est conçue comme une série de peintures décoratives qui représenteraient un tableau d'ensemble de la vie. Les tableaux sont traversés par un littoral dentelé; derrière, s'étend la mer toujours mobile, et, sous la cime des arbres, se tient la vie dans toute sa plénitude, sa variété, ses joies et ses chagrins.* »

Les années qui suivirent le second séjour à Paris furent passées à voyager, principalement en Allemagne, mais aussi en France et en Italie. Mais Munch revenait constamment à sa Scandinavie natale, qui restait sa source d'inspiration la plus profonde dès qu'il s'agissait de peindre l'homme ou la nature.

Les historiens d'art qui ont analysé l'œuvre de Munch ont conclu qu'en 1907 son art subit un changement profond. L'élément graphique, ornemental, stylisé de ses formes fait place à un style plus lâche dans lequel la structure de chaque coup de brosse redevient autonome. L'habitude de dessinateur qui consiste à laisser intactes certaines parties de la toile disparaît. La manière lisse et unie est remplacée par d'épaisses couches de peinture. Mais il serait inexact de parler pour cela de retour à l'impressionnisme. S'il fallait trouver un parallèle, ce serait avec Van Gogh: cet impressionnisme apparent est en fait un expressionisme poussé à l'extrême.

Les années 1908-09 apportèrent à Munch une crise personnelle grave. Son existence agitée, coupée seulement de rares séjours en Norvège, le conduisit à une dépression nerveuse des plus sérieuses qui le surprit à Copenhague, alors qu'il se rendait en Norvège. Il séjourna six mois dans la clinique pour maladies nerveuses du Dr Jacobsen, puis rentra en Norvège, où désormais il habite de façon stable et définitive, ne faisant que de brefs voyages à l'étranger.

Il achète une propriété située au milieu d'un paysage magnifique de fjords et d'îles. Munch devient un fermier, un propriétaire de chevaux, d'oies, de poules, de chiens, découvrant en ces créatures et en leurs gardiens un matériel nouveau pour son activité créatrice et se vouant à une interprétation plus directe et plus intense de la nature.

Les trois peintres qui, nous l'avons dit en commençant, exercèrent une influence prépondérante sur le style qui se créa autour de 1900, à savoir Hodler, Klimt et Munch, ont toujours considéré tous trois la peinture monumentale comme le but de leur activité. Ce fut leur drame que l'époque dans laquelle ils vivaient n'encourageât pas la poursuite de ce but ambitieux, auquel ils durent à plusieurs reprises renoncer ou qu'ils n'atteignirent qu'après d'amères épreuves. Munch fut le plus favorisé des trois, puisqu'il exécuta des peintures murales pour l'Université d'Oslo qui, après que les projets présentés eurent été tout d'abord refusés, furent néanmoins imposées par l'opinion publique et se trouvent depuis 1912 dans la grande salle de l'Université. La tragédie de *Julius Civilis* de Rembrandt et du refus des peintures de Klimt par l'Université de Vienne ne s'était pas reproduite.

Ainsi fut sauvée une œuvre d'une validité intemporelle, classique, jaillie non d'une imitation de l'art classique, mais d'une progressive intensification de l'expression. Le sujet en est un vaste cycle cosmique d'inspiration nietzschéenne — *La Montagne des Hommes*, sujet tiré de *Zarathoustra*, fut remplacée par *Le Soleil*, — qui comprend notamment *Histoire*, *Les Explorateurs*, *Alma Mater* etc... On comprend que *Le Soleil* ait fortement impressionné Richard Strauss quand il dirigea un concert symphonique dans la grande salle de l'Université, car ce sont là les premières mesures de son *Zarathoustra* en termes de couleurs. Mais il ne faut jamais perdre de vue que ces peintures devaient finalement, dans l'intention de l'artiste, être peintes à fresque. Leur matière actuelle n'est donc pas celle qu'il avait prévue.

Au cours des dernières années de sa vie (il mourut en 1944) Munch fit plusieurs fois son propre portrait. L'un, en particulier peint en 1940, *Munch mangeant une tête de morue*, montre que, tel Rembrandt âgé, Munch possédait aussi le sens de l'humour. Cette figure de vieil homme, où s'inscrivent le scepticisme et la compréhension, le chagrin et l'ironie, l'humour et une foi indestructible, est en fait la somme, la résultante finale de toutes les contradictions entre la matière et l'esprit, — la plus profonde humanité.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a consacré à Edvard Munch une importante monographie, publiée en 1960 aux Editions Phaïdon.

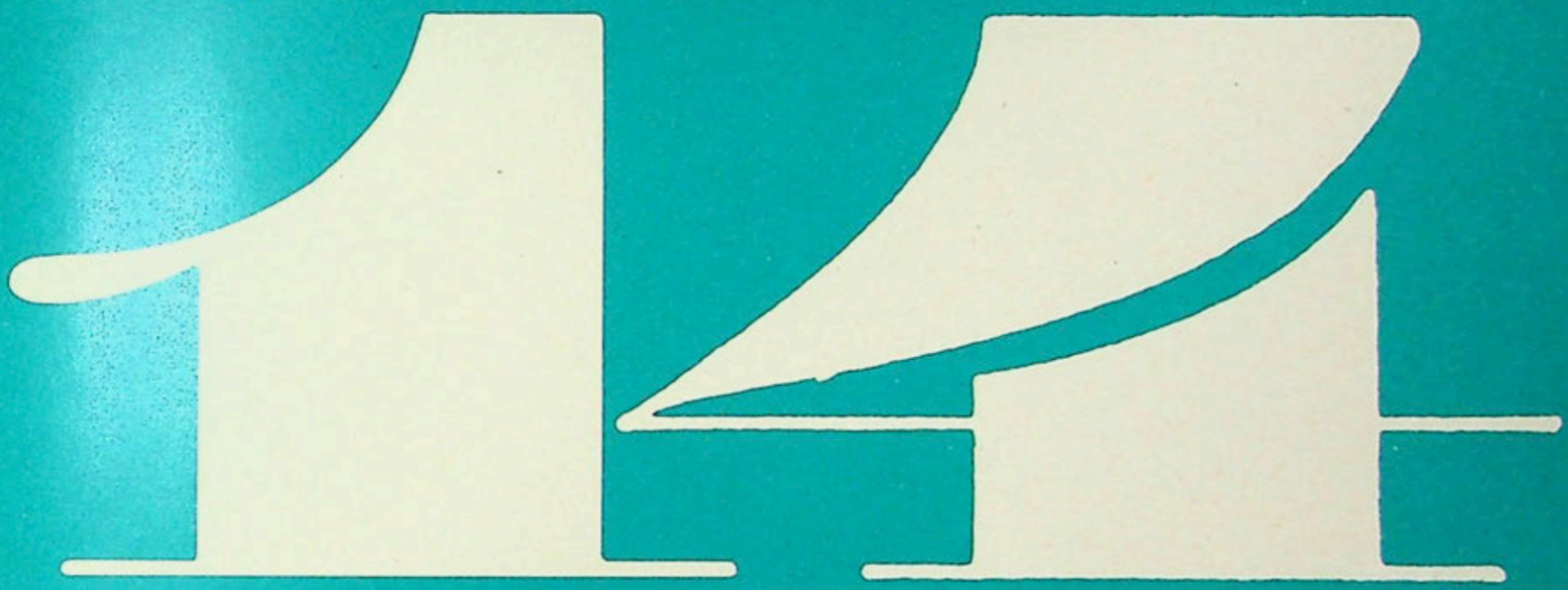
Ror Volmar
75, f bg St-Honoré
Paris

Oleg Zinger

du 14 au 27 février

en permanence:

Paris — Ror Volmar, 75, f bg St-Honoré
New York — Harry Salpeter Gallery, 42 East 57th Street



décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

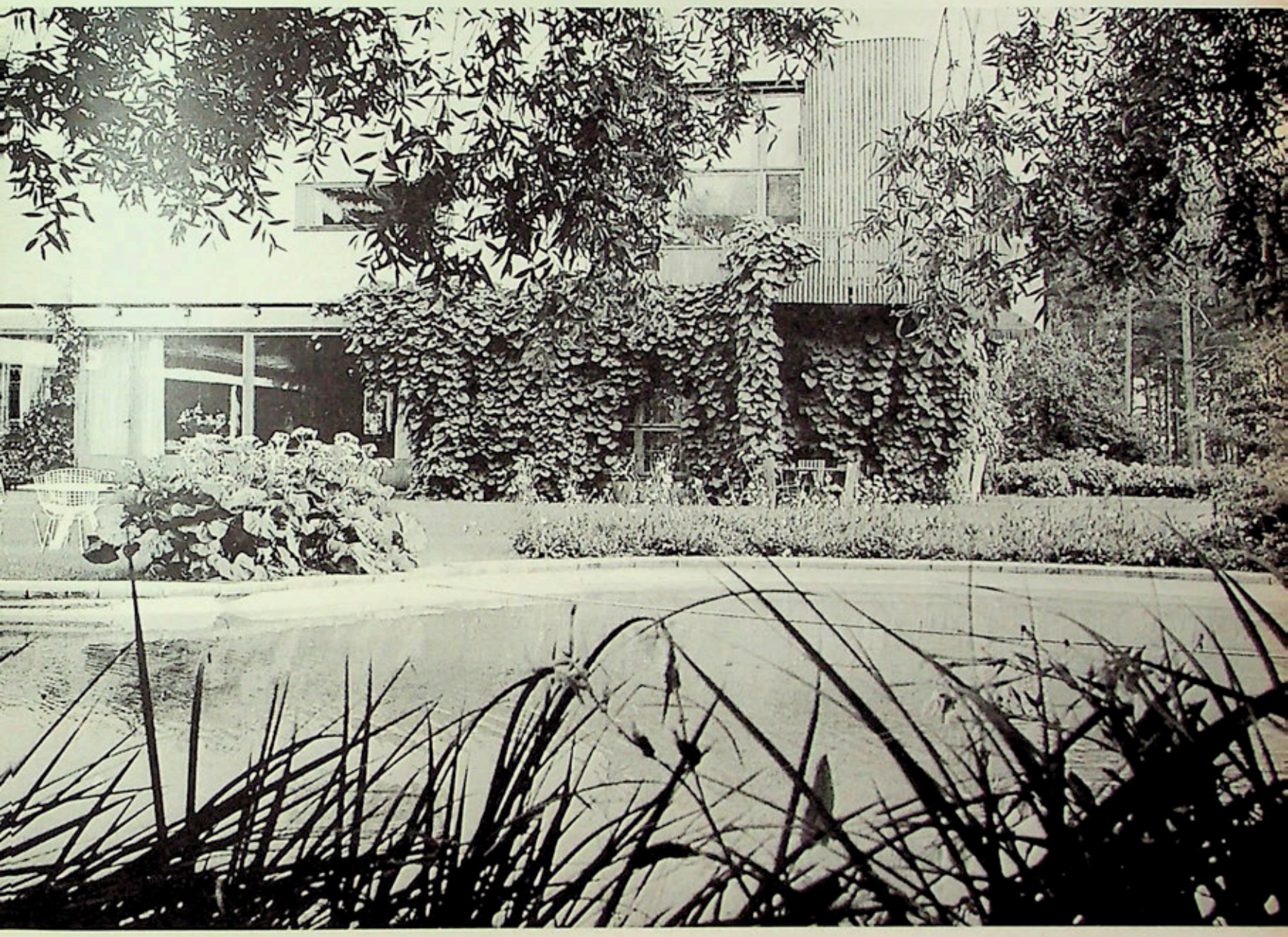
du décorateur

La façade arrière de
villa Mairea. Au p
mier plan, la piscine
forme irrégulière, l'u
des premières cré
sur ce type. La mais
qui comporte un se
étage sous un toit p
est en brique blanch
A gauche, un passa
couvert, qu'on ne v
pas ici, mène de la m
son à la sauna, a
cabines de bain et à
piscine. La grande fe
tre en haut à droite e
celle de l'atelier
Mme Gullichsen qui f
de la peinture et a t
vaillé à Paris avec Fe
nand Léger. A droite,
paroi incurvée en la
de bois fait partie
balcon, conçu com
un pont de navire, q
entoure la maison s
l'un des côtés et
moitié de la façade. L
plantes grimpantes a
larges feuilles, les to
fes de fleurs sur
pelouse et les sa
argentés créent u
atmosphère presq
méridionale dans le p
sage nordique. Le j
din, grâce à l'imp
tation irrégulière d
parties cultivées, se p
longe sans transit
sensible dans la for

◄ Photographiée par
les sapins de la fo
très dense qui s'éte
derrière les jardins
la villa Mairea, une c
che à fromage en m
tière plastique de
fumé, avec un bou
de teck sur le dess
et un plateau bla
Vendue par Stockma
le plus important d
Grands Magasins d'H
sinki, elle a été dessi
par Yki Numi. Celu
a su tirer parti d'u
matière qui peut ê
ingrate lorsqu'elle
utilisée avec mo
d'élégance (voir au
le saladier page

Reportage Rosamond Bernier
Photographies Pierre Berdoy

formes finlandaises à la villa mairea



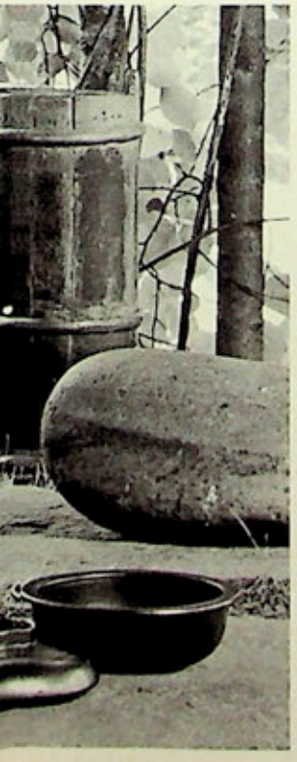
L'architecture moderne en Finlande, — derrière son chef de file Alvar Aalto, — et la qualité des arts appliqués impressionnent toujours le visiteur. Celui qui est convié à la villa Mairea est spécialement favorisé : c'est une maison de campagne construite par Aalto en 1937 pour la famille Gullichsen, à Norrmark, près de Pori, une ville de la côte ouest. Elle est considérée comme l'une des plus belles réussites de l'architecture privée contemporaine et elle est certainement l'une des plus agréables à habiter. Pour montrer à nos lecteurs les formes finlandaises dans un cadre digne d'elles, nous avons photographié celles que nous avons choisies, à la villa Mairea, dans ses jardins et la forêt qui l'environne. La forêt nordique a toujours été une source d'inspiration pour Aalto. A Mairea, non seulement les grandes fenêtres font pénétrer ses beaux arbres dans chaque pièce, mais l'architecture elle-même, à l'intérieur comme à l'extérieur, reprend les lignes verticales des troncs fuselés. Et le bois, un des matériaux favoris d'Aalto, est utilisé partout avec subtilité. La maison de Mme Gullichsen était toute désignée pour y rassembler les objets de la vie quotidienne que nous avions sélectionnés, car c'est elle qui a fait beaucoup pour développer l'artisanat de son pays et pour aider les artistes. En 1935, avec son grand ami Aalto, elle fondait à Helsinki « Artek », un centre d'arts décoratifs destiné à créer, à diffuser et à vendre des objets d'aménagement domestique et des meubles fonctionnels de qualité. Une grande partie des meubles d'Artek a été dessinée par Aalto. Il a créé lui-même la plupart de ceux de la villa Mairea et beaucoup d'autres détails de l'ameublement intérieur, comme les lampes et les vases. Construite et décorée il y a près de trente ans, et conservée dans ses moindres détails telle qu'elle avait été conçue à l'origine, la villa Mairea reste une admirable maison d'aujourd'hui.

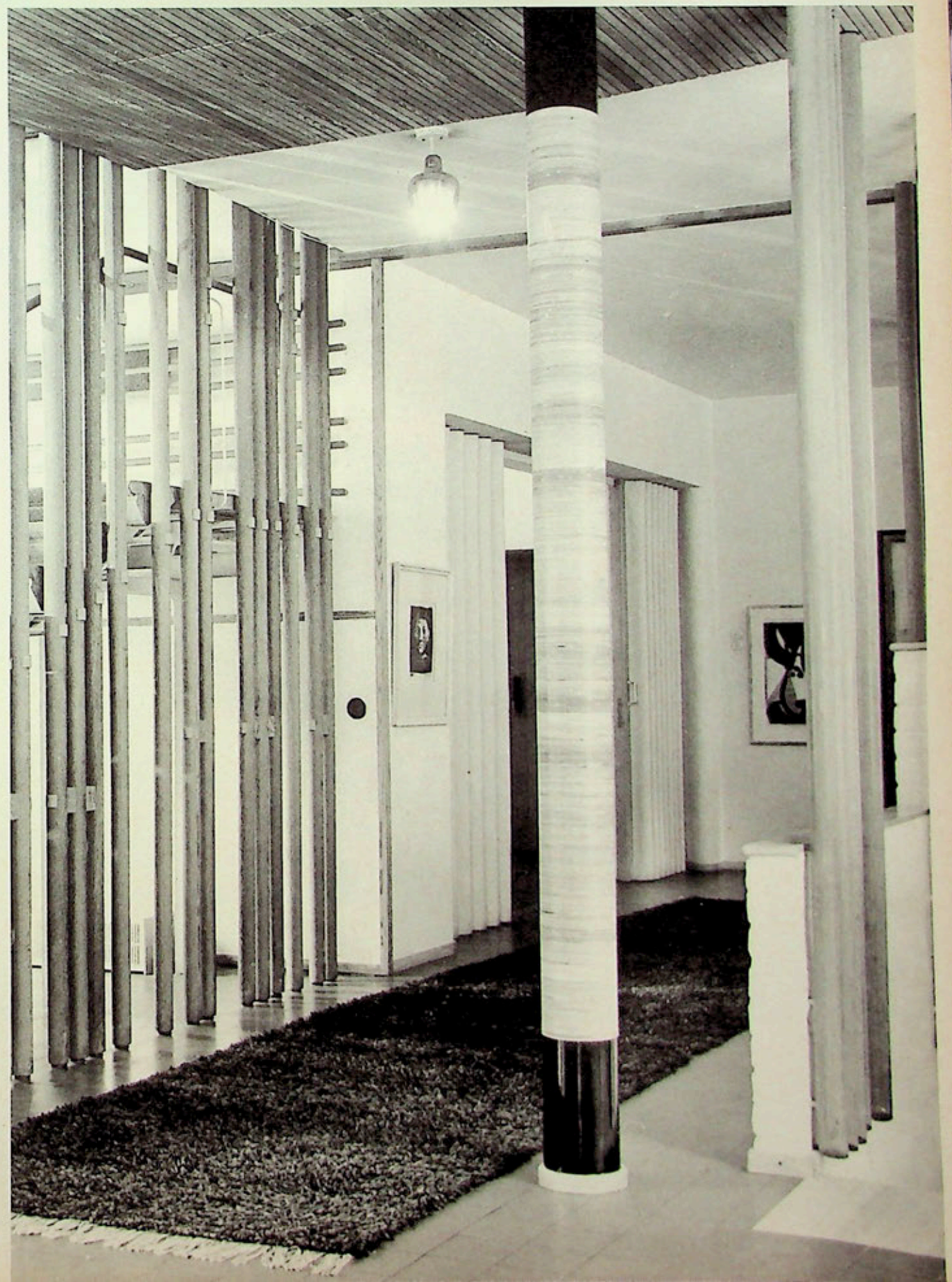
▲ A l'extérieur de la maison comme à l'intérieur, Alvar Aalto a utilisé le rythme des troncs d'arbres parallèles. Ici, en écho aux sapins élancés, cinq colonnes de bois liées ensemble soutiennent l'auvent qui abrite l'entrée principale. Derrière elles, des troncs d'arbres véritables, très minces, portent les deux côtés de l'auvent, comme le montre en gros plan la photo des caquelons ci-dessous. La partie inférieure de la façade est en ardoise grise, l'étage en brique blanche et en bois. On peut voir au-dessus de l'entrée l'une des fenêtres des quatre chambres à coucher, toutes orientées obliquement, de manière à recevoir le maximum de soleil. Des dalles de pierre grise recouvrent le sol sous l'auvent et, selon la charmante coutume finlandaise, des branches de sapin disposées en éventail et renouvelées deux fois par semaine, forment sous les pas des visiteurs une surface douce, tout en débarrassant leurs chaussures de la poussière.

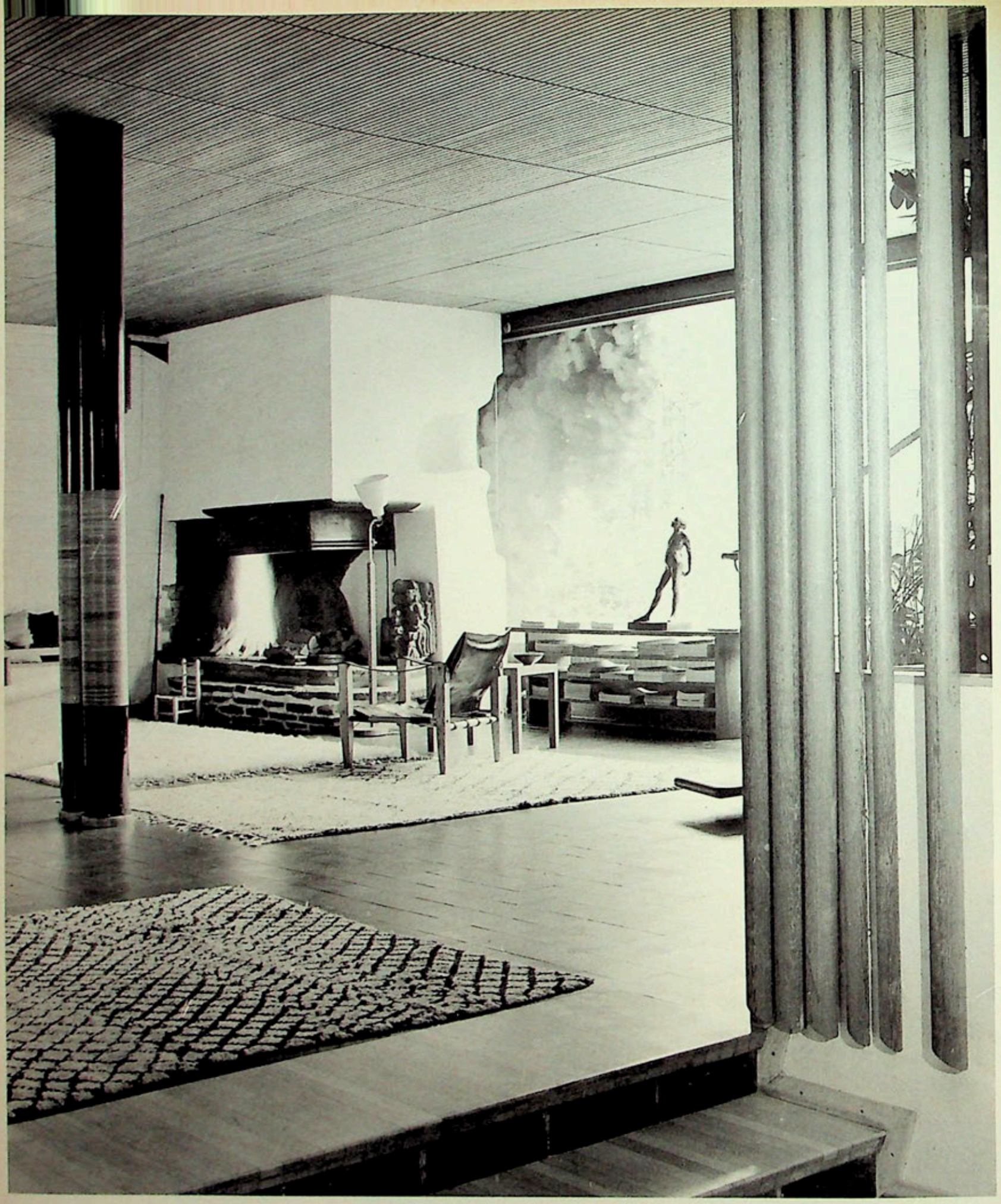
Un ensemble de « Liekki », casseroles et écuelles en terre à feu, d'une belle couleur brune dessinées par Ulla Procopé pour Arabia. Ces récipients sont assez raffinés pour passer directement de la cuisine à la table de campagne. Ils sont photographiés ici sur les dalles de l'auvent près de grosses pierres placées là comme au hasard, à la manière japonaise. Le cylindre de bois à droite est une vieille baratte finlandaise. ►

Page ci-contre

Reprenant le motif des troncs d'arbres, l'entrée qui mène au grand salon se présente comme une futaie de colonnes de différentes grosseurs. Celles-ci, disposées isolément, par paire ou en groupe, séparent l'escalier qui mène à l'étage supérieur et divisent l'espace. A gauche, des colonnes en bois naturel, à droite, une colonne de bois laqué noir autour de laquelle s'enroulent de minces tiges d'osier. La porte coulissante en accordéon à gauche mène à la salle à manger. Tapis « rya » tissé à la main.

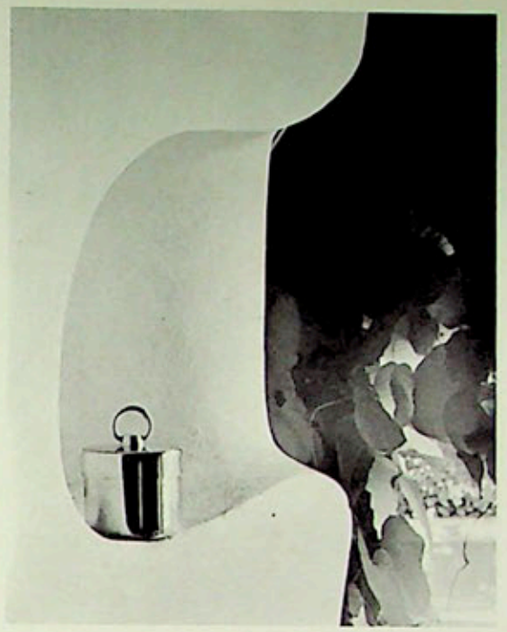






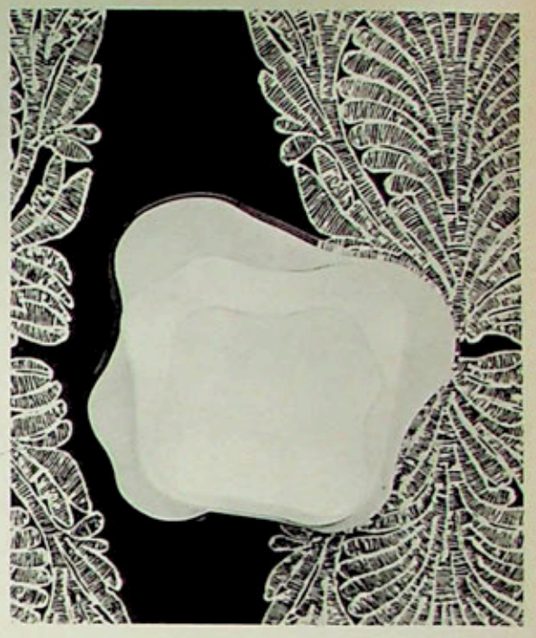
▲
Deux aspects du grand et très beau living-room. Réalisée il y a plus d'un quart de siècle et conservée telle qu'elle était à l'origine, la pièce a gardé toute sa « jeunesse ». Aalto a créé lui-même la plupart des meubles. Le bois est utilisé en lattes minces pour le plafond et pour une partie du sol, où il contraste avec des carreaux de céramique rouge. Un des centres de ce salon merveilleusement adapté aux réunions d'amis est la grande cheminée, avec son linteau de cuivre et sa hotte de plâtre, dont l'un des côtés est évidé irrégulièrement. La silhouette d'une danseuse de Degas se découpe contre la grande vitre qui forme tout un côté de la pièce. A droite de la cheminée, une sculpture indienne en pierre.

La photo ci-contre, prise à travers le salon (la cheminée est plus loin à droite) montre sur le mur du fond un Campigli. Contre la paroi de briques ► blanches, une nature morte de Juan Gris et, au-dessous, un bronze de Marino Marini. Au premier plan, deux colonnes jumelées laquées et partiellement recouvertes de vannerie. Le sofa et les fauteuils sont tendus de toile blanche avec de gros coussins noirs et de petits coussins en soie de Thaïlande bleu paon, vert et gris. A gauche, la bibliothèque séparée par une cloison mobile ondulée, garnie de tissu beige.



▲

Dans la niche en plâtre de la cheminée (voir page ci-contre) une boîte à thé ou à tabac, en métal, dessinée par Bertel Gardberg. Derrière la niche, à travers la baie vitrée, on peut voir les plantes grimpantes qui recouvrent presque toute la façade de la villa sur la piscine (voir page 71).



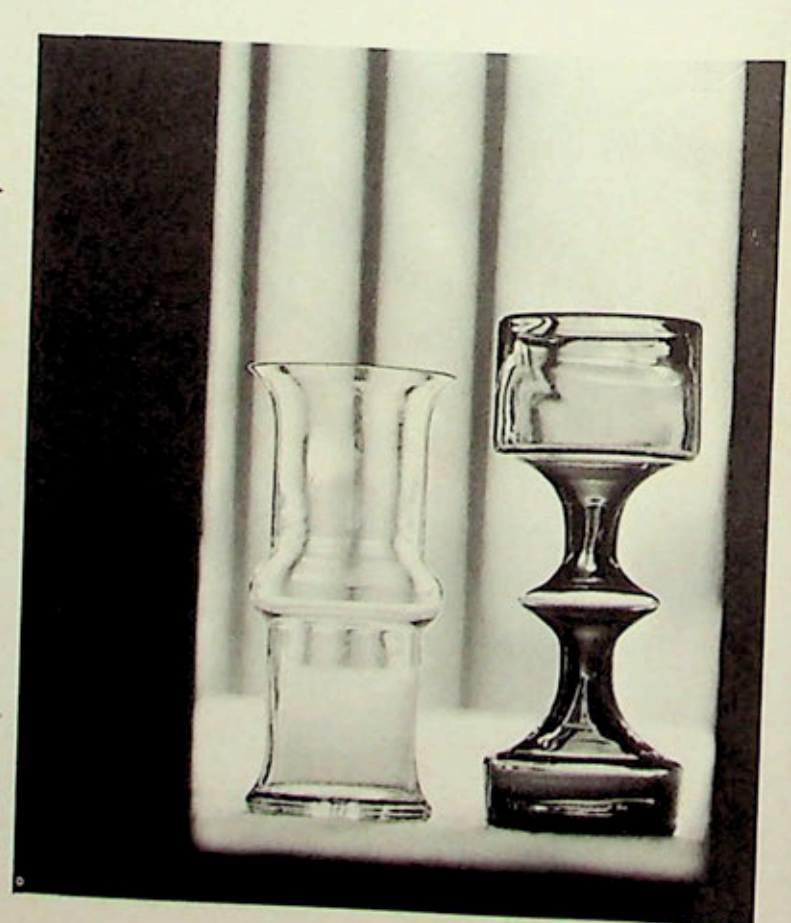
▲

Sur un tissu de coton imprimé à fond noir de Printex où se découpe le dessin blanc d'un motif de dentelle, trois vases de Aalto. Le grand architecte, qui les a créés en 1937, leur a donné la ligne ondoyante qu'il affectionne. Ils peuvent être utilisés séparément ou groupés.

▲

Devant la fenêtre d'une des chambres nous avons photographié, de gauche à droite, deux grands flacons étroits aux bouchons filigranés, trois bouteilles aux larges flancs et deux petits cendriers. Ces objets sont fabriqués par Arabia. Le cube, au centre, est un cendrier en teck et argent dessiné par B. Gardberg.

Devant la rampe de l'escalier, deux verres édités par Arabia; celui de gauche est destiné à la bière; celui de droite, pour le vin, est un verre à pied bleu foncé. ►



nes finlandaises groupées près de la piscine où se reflète le ciel du Nord: sur le plongeoir, une bou-
e en verre rubis d'Artek et un saladier en plastique fumé dessiné par Yki Numi à Helsinki. Au premier
, un plat en bois, exécuté tout près de la villa Mairea dans un atelier artisanal créé par Mme Gullichsen
rmark Handicraft); au-dessus, une coupe à l'intérieur émaillé et des verres à liqueur d'Arabia. De
même maison viennent également les tasses à thé blanches et la double théière en céramique.

▲

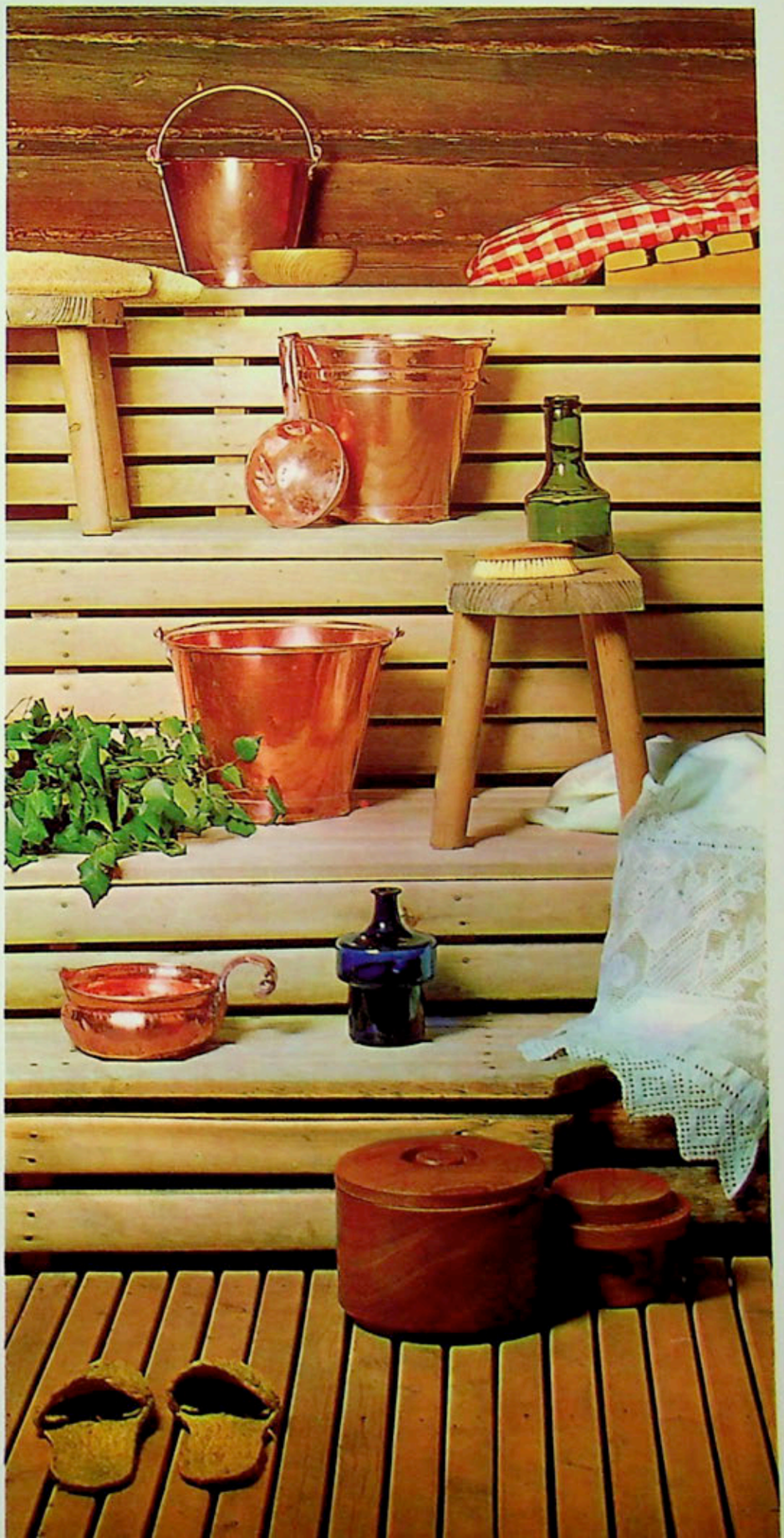
Le « coin jardin » du grand living-room est entouré par une jardinière sur deux côtés et, comme dans toute la maison, les baies vitrées font participer la pièce et la forêt. La banquette tendue de rabane, la lampe japonaise avec son globe de papier et les coussins en soie de Thaïlande font partie de l'ameublement; nous y avons ajouté les autres éléments. Sur le sol, un « rya » à dessin abstrait de Ritva Puotila. La table est l'un des célèbres meubles en bois moulé créés par Aalto. Nous y avons posé un vase de Aalto, une bouteille récemment dessinée par Kaj Frank et des coupes en verre rubis.

Page ci-contre, à droite

La plupart des maisons finlandaises comportent une sauna, mais bien peu ont le charme de celle de Mairea. On voit ici les lattes de bois sur lesquelles on s'étend pour la sudation. On commence par s'allonger au niveau inférieur, puis on monte sur les gradins plus élevés où la température augmente. La sauna se termine par un plongeon dans l'eau glacée de la piscine. Comme accessoires, les seaux et les bols de cuivre anciens (Artek fabrique les mêmes), des serviettes finlandaises à l'ancienne mode garnies de dentelles, des coussins à carreaux et les branches de bouleau indispensables au rite de la sauna. Nous avons ajouté une bouteille de Iittala (sur le tabouret) et des récipients de bois de Norrmark.

mois d'août en Finlande est celui des écrevisses; un grand bol
ces délicieux crustacés accompagnés de pain noir et de fenouil
t: un des charmes de l'été scandinave. Mme Gullichsen, dont la
ole est célèbre, a préparé pour nous ce repas d'écrevisses dans
salle à manger, près d'un grand feu de bois où la viande est rôtie
a broche. Les objets disposés sur la table sont des créations fin-
daises, y compris le tissu à carreaux noirs et blancs de la nappe.
ss plaques de bois ovales, près de chaque couvert, servent pour
pain, les petits verres pour l'aquavit, les grands pour la bière. On
épare toujours pour les mangeurs d'écrevisses des serviettes
éciales qui s'attachent autour du cou avec des galons rouges.

ttte vue plongeante sur les meubles de jardins dessinés par
llto a été prise du balcon. La table est formée d'éléments rayon-
nts groupés comme les pétales d'une fleur. Parmi les objets
i y sont posés, une grande assiette en verre de littala couleur
imbre fumé, des verres à liqueur et une coupe d'Artek. Couverture
inche à rayures, tissée à la main, créée par Someronkutumo.



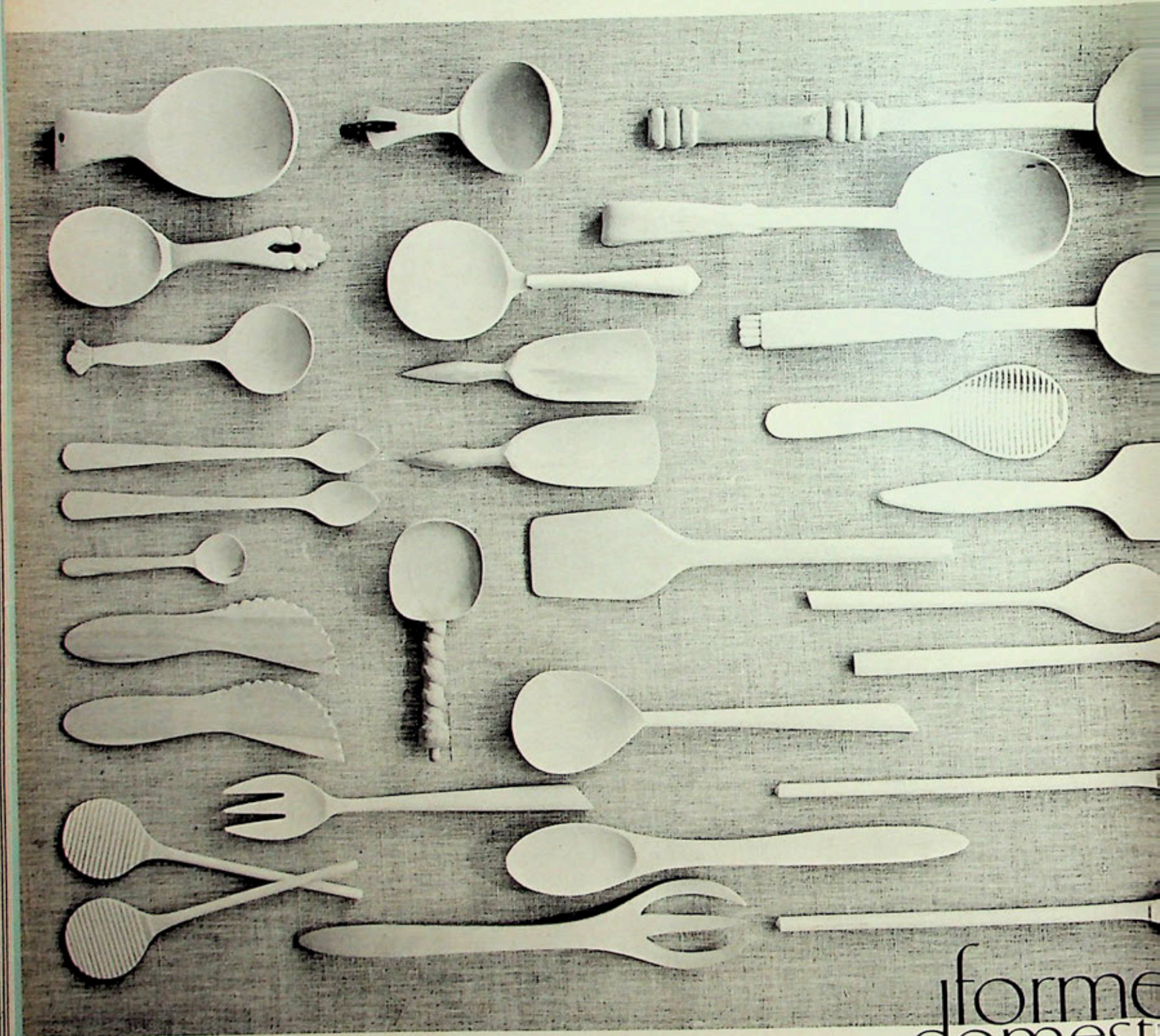
formes domestiques

EN SUÈDE ET AU DANEMARK

Un des traits caractéristiques du design scandinave est la coopération étroite entre le créateur d'un objet, d'une forme, et l'atelier ou la fabrique qui les réalise. Au Danemark, où le meuble est une des activités principales dans le domaine des arts appliqués, l'artiste qui dessine un siège par exemple travaille directement soit avec l'ébéniste, soit avec une entreprise industrielle comme Fritz Hansens, et parfois avec l'un et l'autre. Les premiers dessins de Finn Juhl et de Hans Wegner, prototypes de ce que nous considérons comme le mobilier danois d'aujourd'hui, ont été faits d'abord pour des ébénistes. Par la suite, des variantes d'après ces modèles ont été réalisés industriellement. Le Danemark maintient une très vivante tradition artisanale. La production repose sur l'activité de petites manufactures ou ateliers et les frontières entre le travail exécuté à la main et les procédés mécaniques restent imprécises. La Suède, très industrialisée, peut opérer sur une plus large échelle. Les dessinateurs qui réalisent des objets domestiques peuvent aussi bien mettre au point un appareil d'éclairage urbain ou un téléphone. Le remarquable « designer » qu'est Sigvard Bernadotte, l'un des fils du roi, a exploité avec succès les possibilités offertes par la matière plastique et a réalisé les pièces les plus variées, depuis un ensemble de pique-nique jusqu'à une machine à calculer électrique. Une grande fabrique de verrerie comme Orrefors exploite une charmante petite manufacture perdue dans la forêt de la Suède méridionale où tout est fait à la main, mais elle possède aussi une entreprise plus mécanisée qui produit des objets en demi-série. Dans l'un et l'autre pays, le « designer » est également architecte. Il établit les plans aussi bien pour l'extérieur que pour l'intérieur de ses constructions. Tous, en Scandinavie, bénéficient de l'aide systématique du gouvernement et de l'industrie privée. Des expositions permanentes montées par des organismes indépendants présentent les créations les plus intéressantes et assurent la participation scandinave aux manifestations internationales. Au Danemark, le visiteur peut aller les voir à la « Permanente » de Copenhague, et en Suède, au Centre des Arts Décoratifs, dont le beau bâtiment moderne est situé près du centre de Stockholm.

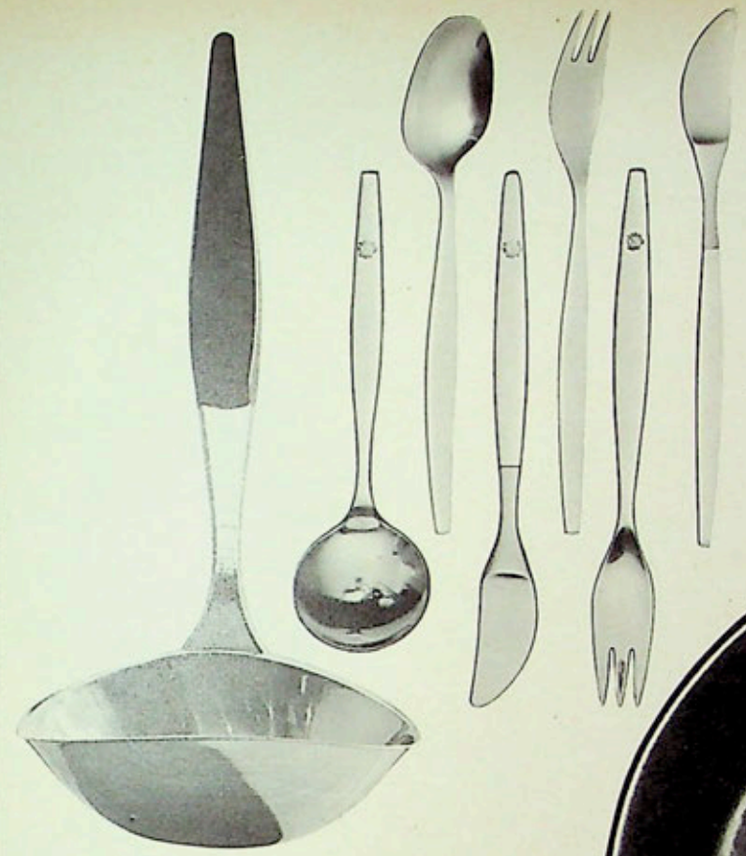
◄ Dans le style scandinave contemporain, Folke Arström a créé pour Gense (Suède) ces couverts en acier inoxydable et nylon, modèle « Focus de luxe ».

Le travail traditionnel du bois est toujours en usage en Suède. Voici une série cuillers et de spatules de formes et de tailles diverses, qui peuvent servi aux usages les plus variés



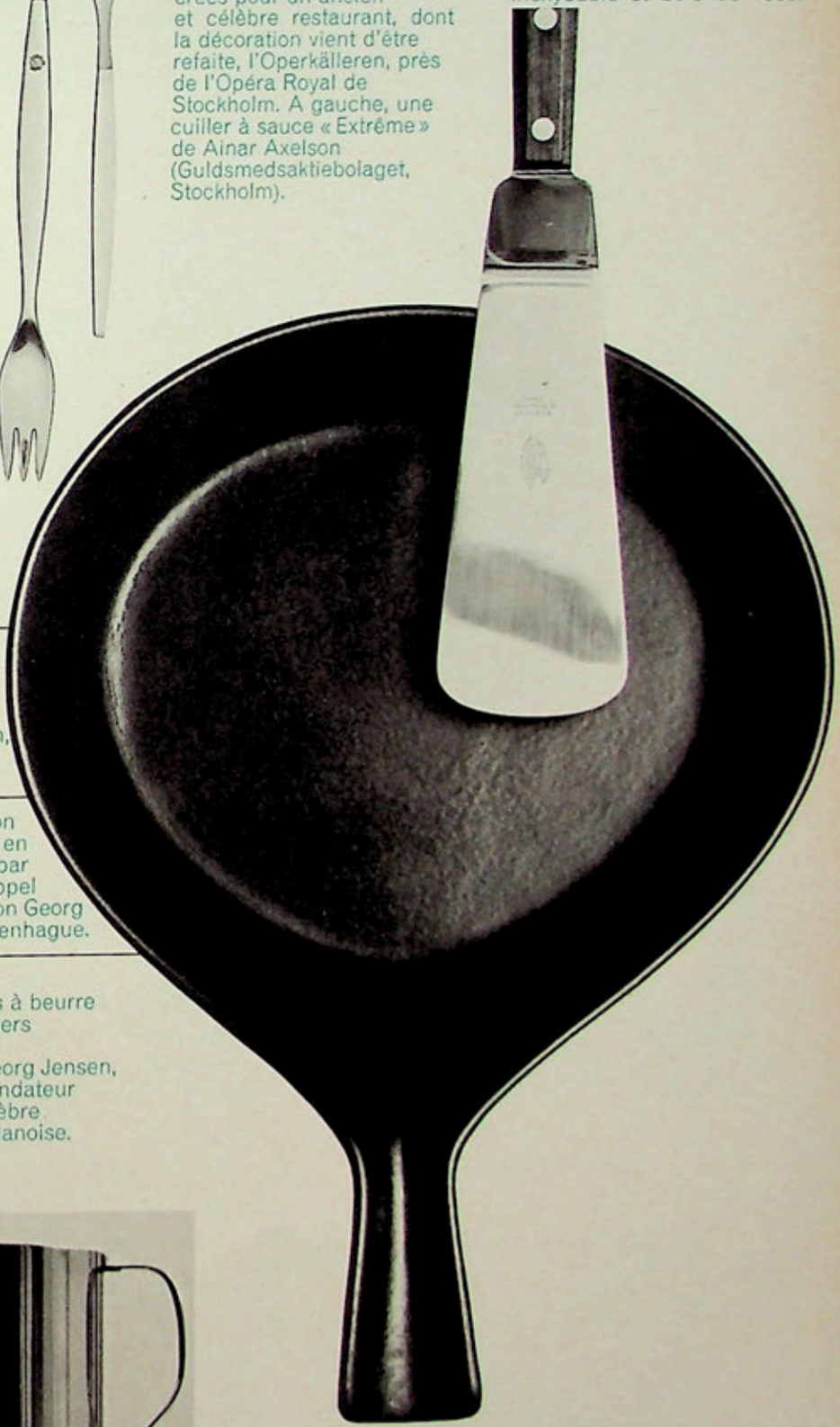
forme
domest

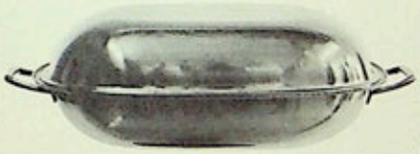
EN SUÈDE ET AU DANEMA



◄ Un autre modèle de couverts de Folke Arström, réalisé par Gense (Suède). Ils sont en métal argenté et la lame des couteaux en acier inoxydable. Ils ont été créés pour un ancien et célèbre restaurant, dont la décoration vient d'être refaite, l'Operkälleren, près de l'Opéra Royal de Stockholm. A gauche, une cuiller à sauce « Extrême » de Ainar Axelson (Guldsmedsaktiebolaget, Stockholm).

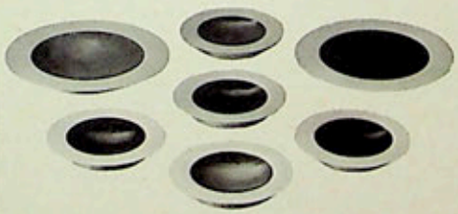
Poêle de la série « Terma », dessinée par Stig Lindberg pour Gustavsbergs Fabriker. La spatule, créée et distribuée par Bahco à Stockholm est en acier inoxydable et bois de rose.





Double plat d'acier inoxydable conçu par Sigurd Persson, pour Silver & Stal. Suède.

Plat à poisson et couvercle en argent créé par Henning Koppel pour la maison Georg Jensen, Copenhague.

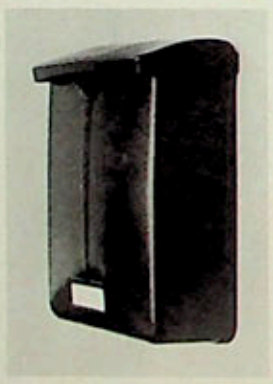


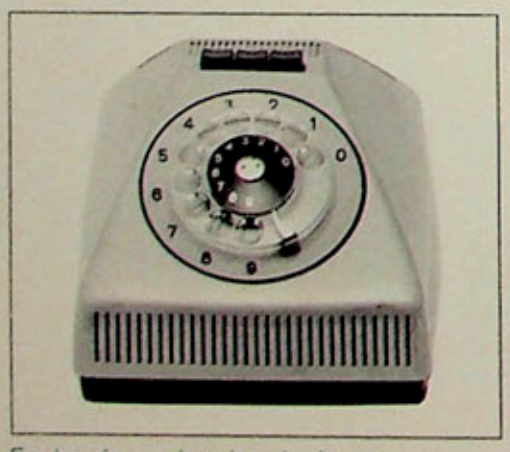
Assiettes à beurre et cendriers dus à Søren Georg Jensen, fils du fondateur de la célèbre maison danoise.

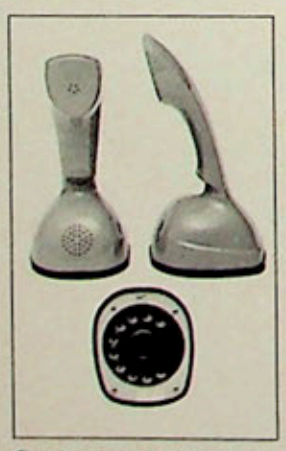
Pichets suédois en acier inoxydable de Folke Arström. Gense. Suède.

Tablette perforée en polystyrène, de Carl-Arne Breger. Placée en travers d'une baignoire, elle met à portée de la main le savon et les objets de toilette. Gustavsbergs Fabriker, Suède.

Chaises et table créées pour un club p
Kristian Vegel et réalisées par Fritz Hansen
Copenhague (distributeur à Par
Le Mobilier International). Les chaises sont
teck avec des coussins amovibles recouverts
tissu. Ces éléments peuvent se combiner
différentes manières. Au-dessous, un joli pani
de Gertrud Nilsson en racine de boulea







En haut: un lavabo de forme à la fois élégante et pratique, fabriqué par Ido, Warme & Sanitets à Stockholm, pour la maison Bernadotte & Bjørn.
Ci-dessus, un téléphone intérieur de bureau, l'Ericovox, dessiné par Sven Silow, Magnus Ahlgren et Torbjörn Olsson,

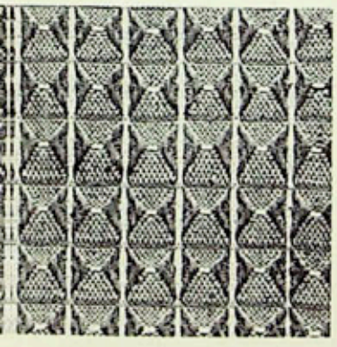
Ci-dessus à gauche: même une boîte aux lettres peut avoir une forme agréable; celle-ci, en matière plastique a été dessinée par Hugo Lindström pour Skansa

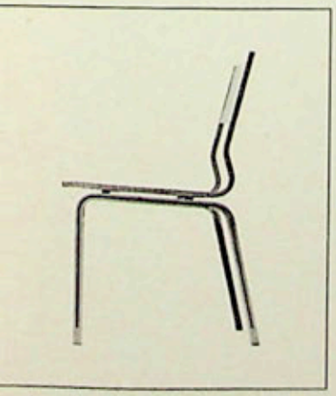
L'« Ericofon » de la compagnie Ericsson, Stockholm, créé par Hugo Blomberg, est conçu pour occuper le minimum de place et le cadran est encastré sous

Le grand architecte danois Arne Jacobse qui est aussi un remarquable créateur de meubles, a dessiné cette chaise-longue en chêne naturel laminé et mou garni de tissu et comportant un tabouret à coussin amovible; ainsi le tabouret peut se transformer en table basse.
Page ci-contre, de Jacobsen également

formes domestiques

EN SUÈDE ET AU DANEMARK





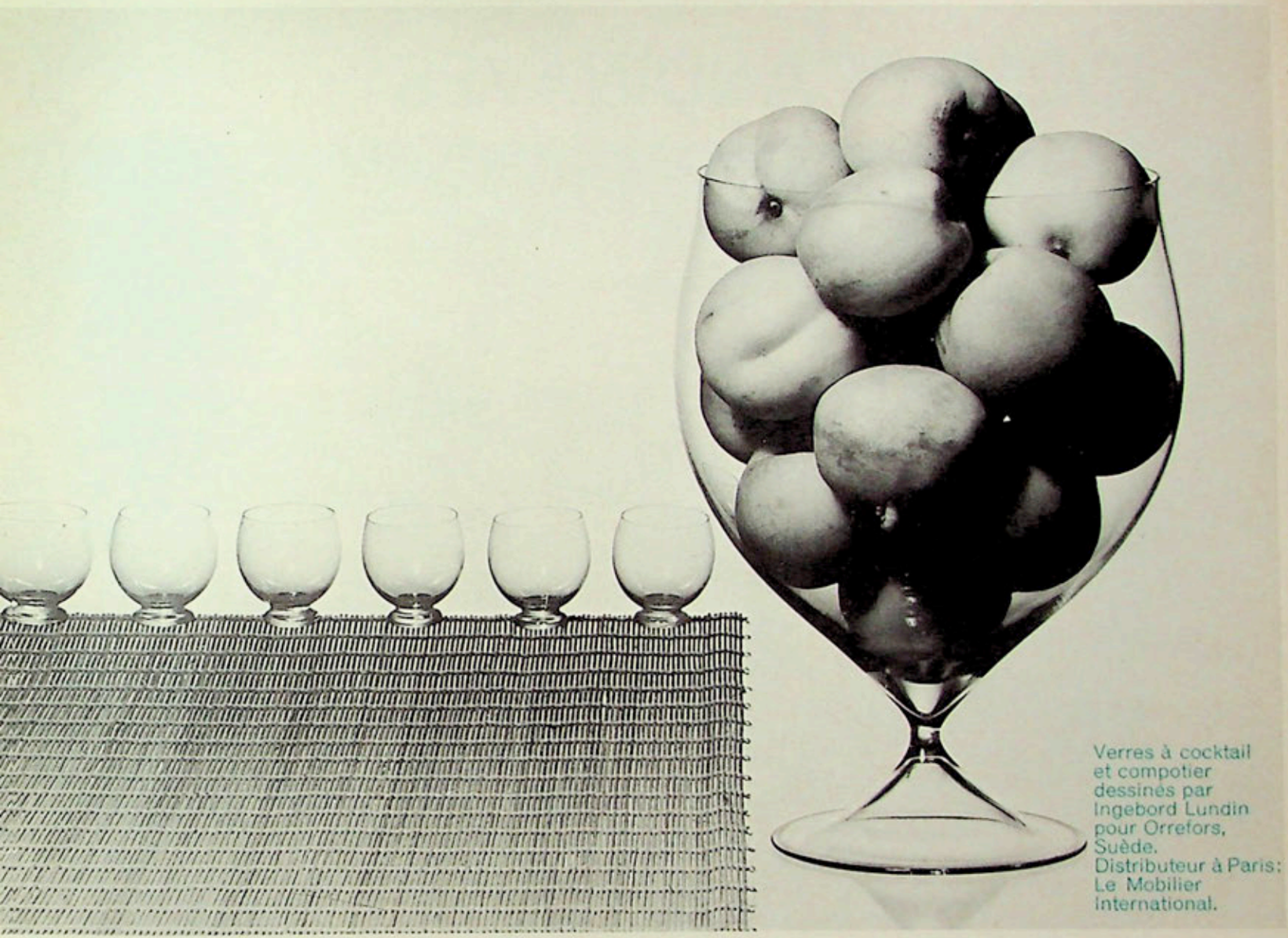
m haut: Un des tissus
e: la célèbre créatrice
uédoise Astrid Sampe
ui dirige l'atelier
e: tissage et le département
Tissus » de la Nordiska
ompaniet. Elle y a fondé
ne boutique où sont
endus des objets

Ces éléments de meubles capitonnés pouvant se combiner de plusieurs manières et ce plateau à compartiments qui forme dessus de table ont été créés par Nanna et Jørgen Ditzel pour Kolds Savveark, Danemark

formes domestiques

EN SUÈDE ET AU DANEMARK

Ces carafes élégantes et fines ont été dessinées par Nils Landberg et sont fabriquées à Orrefors, Suède. Distributeur à Paris: Le Mobilier International.

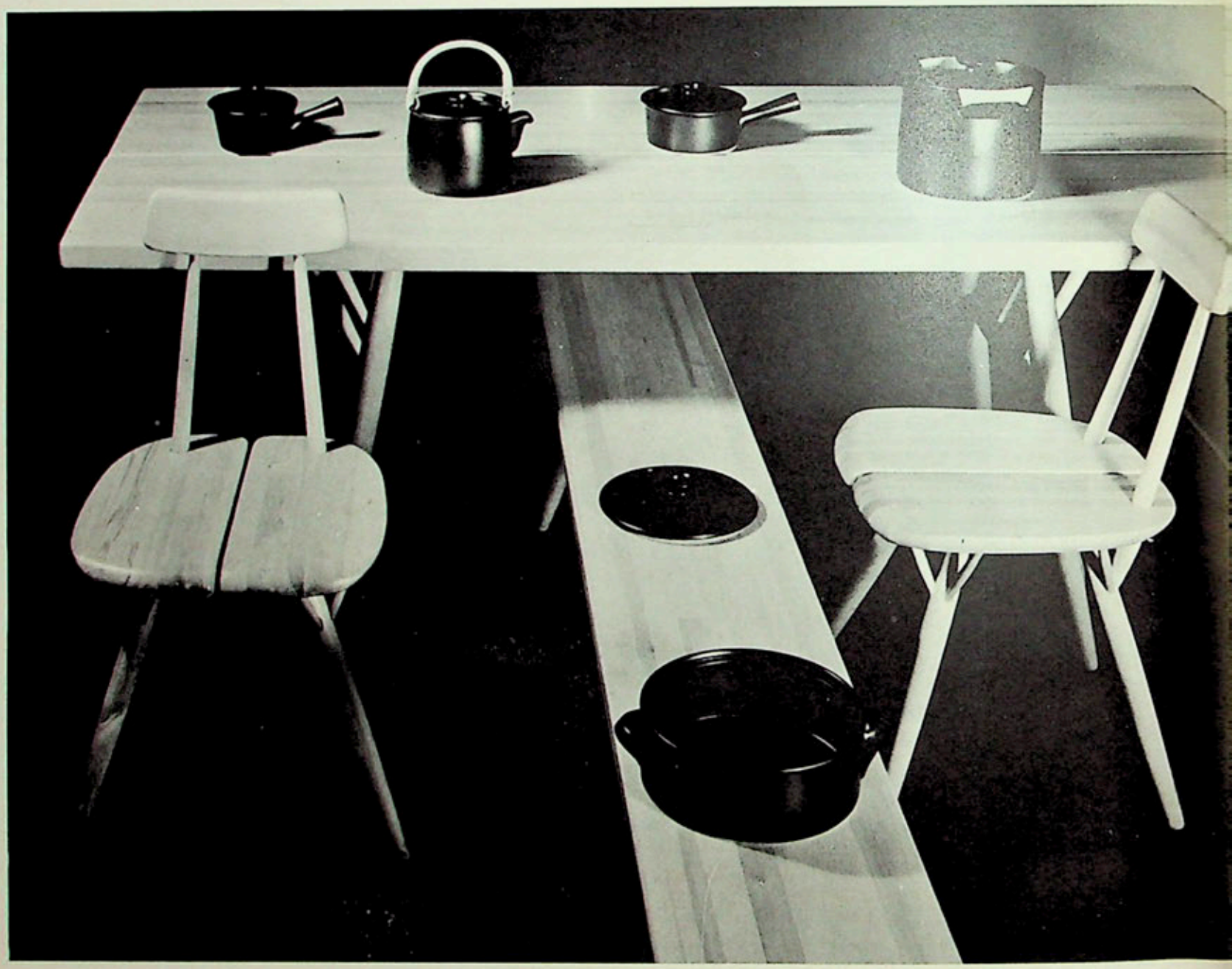


Verres à cocktail et compotier dessinés par Ingebord Lundin pour Orrefors, Suède. Distributeur à Paris: Le Mobilier International.

Bouteille en terre pour l'aquavit et pot à épices de Signe Persson-Melin, verre de Nils Landberg pour Orrefors.

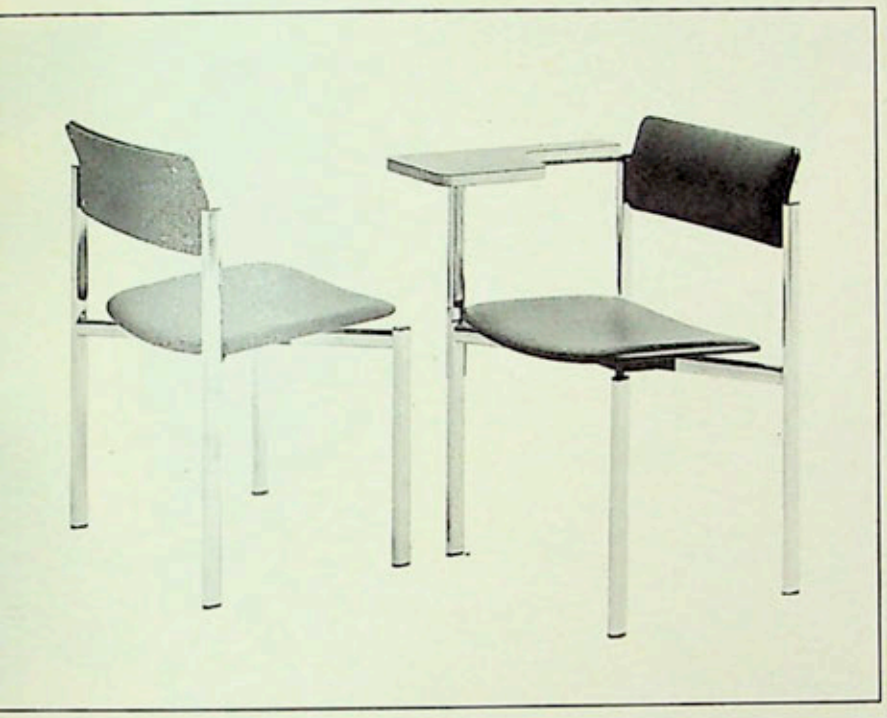
A gauche: un thermos en plastique noir, très léger et dont la poignée est particulièrement facile à saisir; création de Göte Rosendahl, Erwin Tietz et Gösta Ploman pour Skaraplast, Suède. A droite: pichet bleu nuit, à couvercle et poignée en plastique gris, réalisé par la maison Bernadotte et Bjørn pour la firme suédoise Kondens & Tormjolkfabrikerna.

IDÉES SCANDINAVES

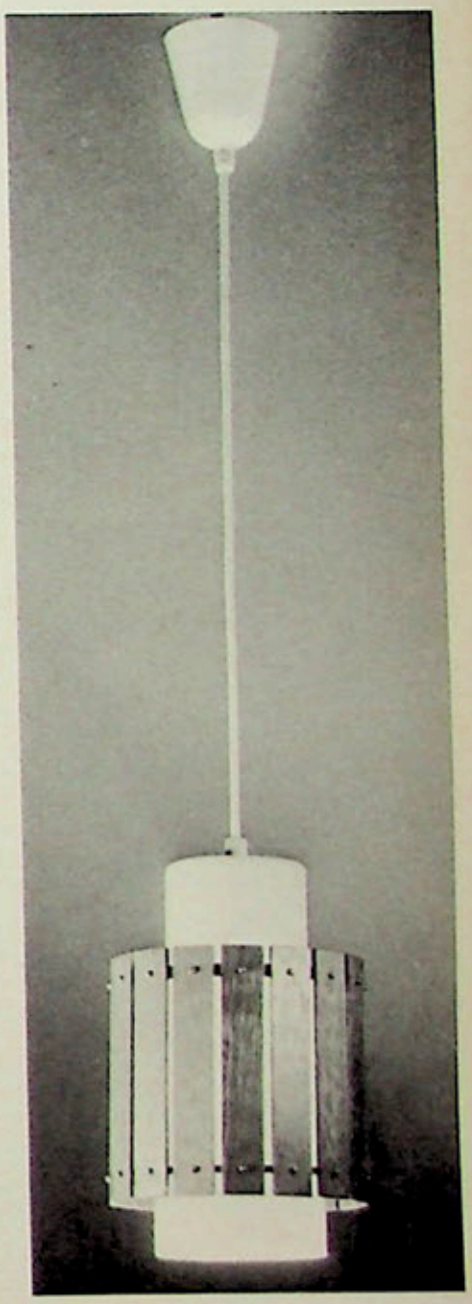


▲
Table, chaises et banc en bois de pin, créés par le Finlandais Ilmari Tapiovaara, édités par Artek et diffusés par Jelenko. Sur la table, des poteries allant au feu et que leur qualité de forme destine aussi bien à la cuisine qu'à la salle de séjour. Elles ont été crées par Stig Lindberg, éditées par Gustavsberg (Suède) et sont diffusées par Jelenko.

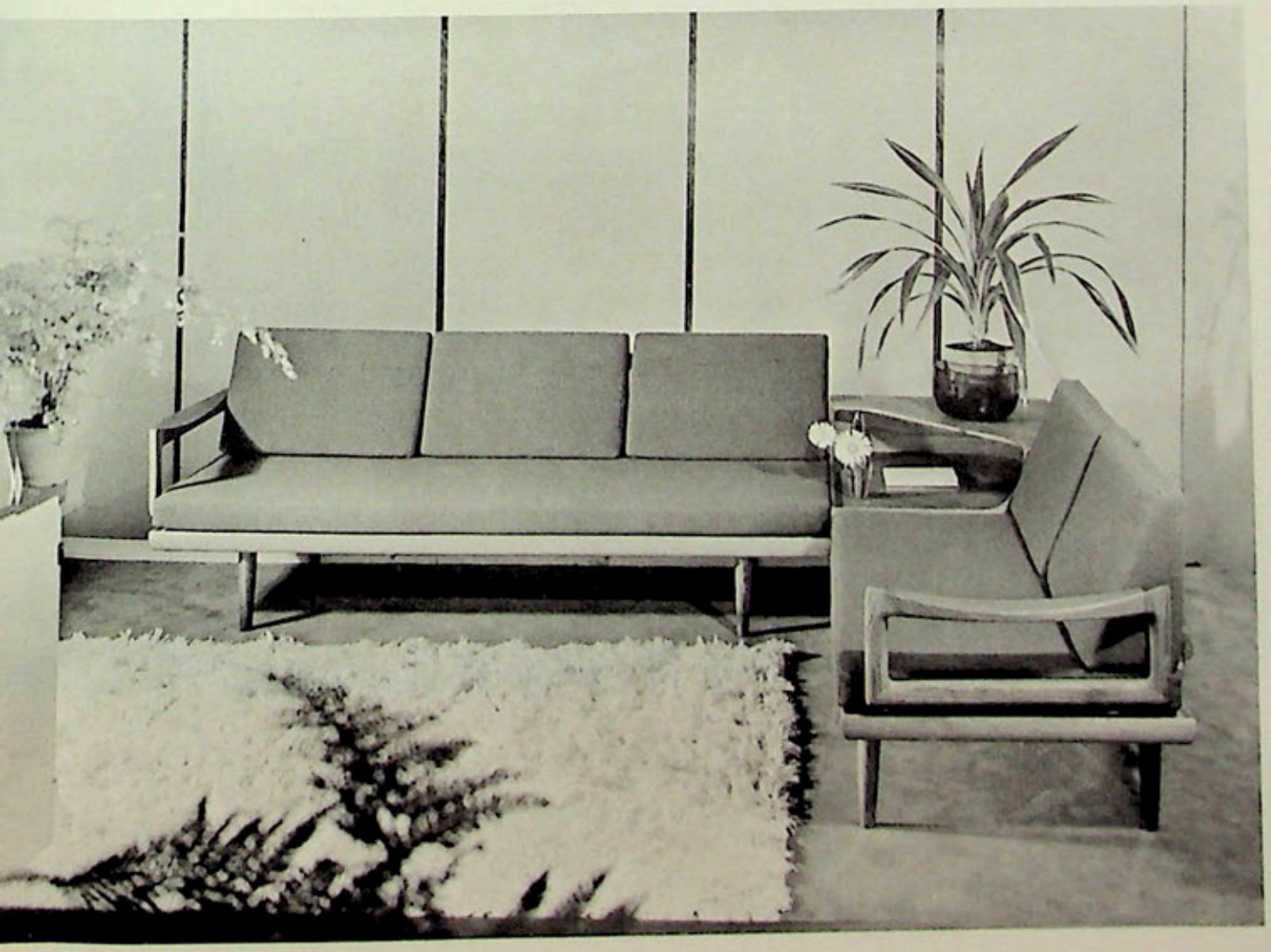
Ces sièges en teck mas
que l'on peut assembler et gar
à volonté (les hous
recouvrant les coussins s
amovibles) sont dûs au desig
norvégien Kindt-Lar
(production: Bah
distributeur à Paris: For
Nouvell



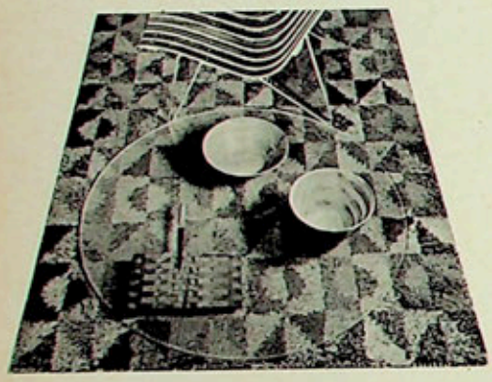
◄ Chaise démontable en tube d'acier et bois moulé recouvert de tissu ou de cuir. Modèle Kiki, créé par l'architecte finlandais Tapiovaara. Distributeur à Paris, Jelenko.



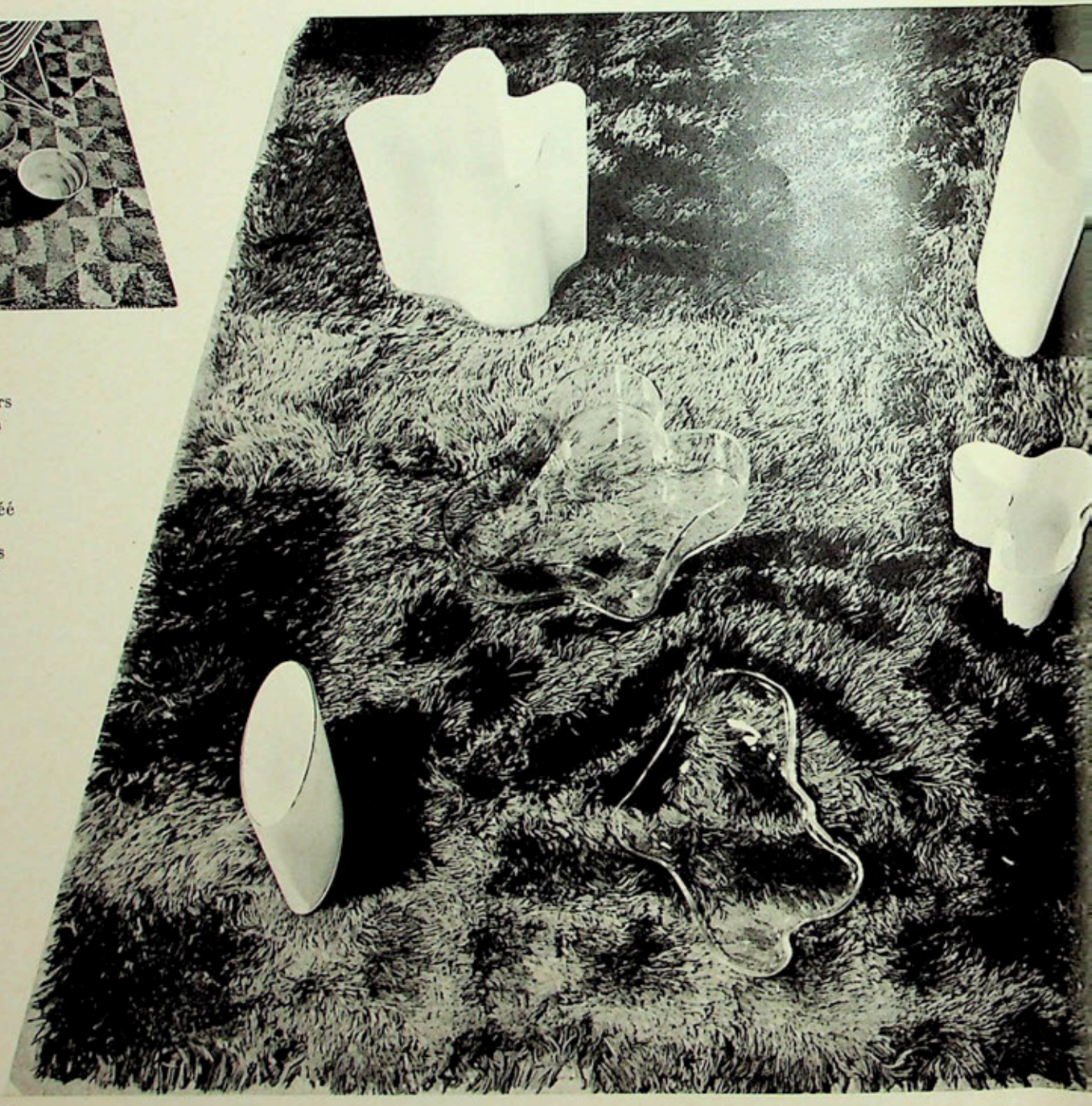
▲ Plafonnier créé par Maria Lindeman. Des lames de teck assemblées recouvrent un manchon en verre opale. Production Idman Osakeytio, Helsinki.



IDÉES SCANDINAVES



▲
Sur un tapis suédois créé par Gull Britte Johanson, deux saladiers de teck et une planche à pain provenant du Danemark. A l'arrière-plan, fauteuil fait de lattes de palissandre créé par le Norvégien Hans Brattud. Tous ces objets sont diffusés par la Porte Ouverte.



▲
Un très bel exemple de « Ryijy » finlandais (137 × 183 cm). Celui-ci de tons flammés à dominante rouge a été créé par Riva Puotila. Sur le tapis sont disposés plusieurs des vases de Aalto.

marimekko

AURA UN RAYON POUR
CES CRÉATIONS FINLANDAISES
EN COTONNADES IMPRIMÉES À LA MAIN
ROBES ET ACCESSOIRES
DANS LA NOUVELLE BOUTIQUE QUE
FORMES FINLANDAISES OUVRIRA, DÉBUT MAI
9, PLACE DE LA MADELEINE À PARIS

Magasin réalisé par M.R. Ruokolainen, architecte

1923 40 1963

La Compagnie aérienne finlandaise FINNAIR est heureuse de mettre à la disposition du public ses bureaux modernes aménagés dans le style élégant et dépouillé des architectes décorateurs finlandais

et d'offrir ses services

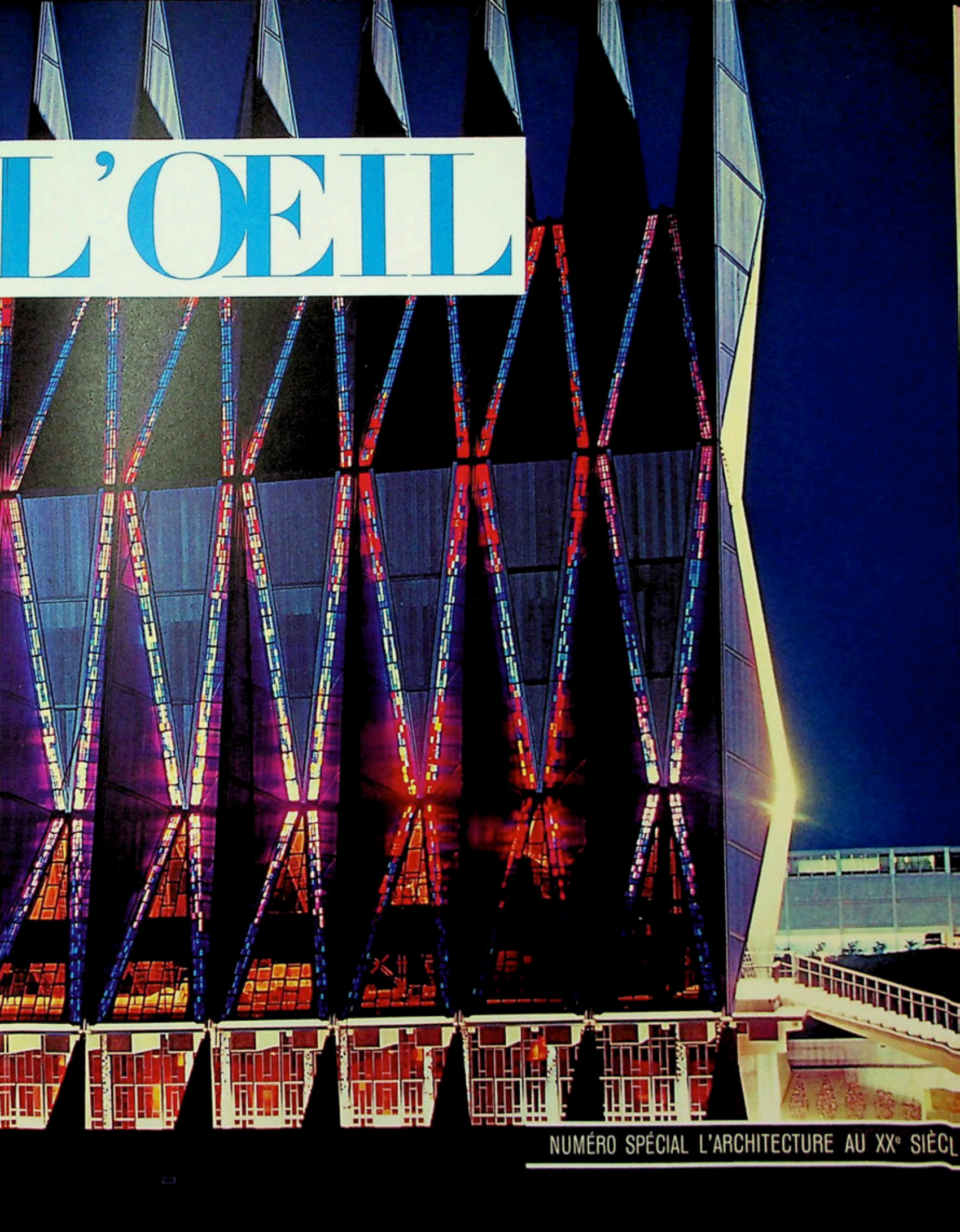
PARIS-AMSTERDAM

PARIS-HAMBOURG

PARIS-HELSINKI

Grâce à Caravelle, FINNAIR allie l'élégance et la technique française à l'hospitalité finlandaise

FINNAIR 11, rue Auber, PARIS 9e - Réservations RIC 35.11



L'ŒIL

NUMÉRO SPÉCIAL L'ARCHITECTURE AU XXe SIÈCL

B A T I M A T
Niveau 3 - Stand C 381

GRAMES

PIONNIER DU MUR-RIDEAU

MURS-RIDEAUX ET PANNEAUX DE FAÇADE —— SPÉCIALISTE DE L'ACIER INOXYDABLE 18/8 (LABEL QUALITÉ FRANCE) —— MENUISERIE EN ACIER LAMINÉ ET EN PROFILÉS TUBULAIRES GALVANISÉS

S.A. AU CAPITAL DE 3.140.000 F

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 99 · MARS 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Charles Garnier, dernier fils de la Renaissance, *par Jean-François Revel* 2
Matières plastiques, *par Guy Habasque* 12
L'architecture actuelle évolue-t-elle vers un nouveau baroque? *par G. Habasque* 24
Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe à Houston, *par James Johnson Sweeney* 38
L'immeuble IBM de Marcel Breuer 44

L'ŒIL du décorateur

Un nouvel hôtel: le Mont d'Arbois 52
La Villa Reggiani 60
Electricité de France, un immeuble de direction 66
Nouveaux tissus d'ameublement 70

Photographies

Photographies en noir: *Pic, André Martin, Giraudon, Roger Viollet, Durandaud:* Charles Garnier; *Baltazar Korab, Pierre Joly-Vera Cardot, USIS, Verlag Gerd Hatje, Lucien Hervé, Alfred Brandler, Leni Iselin:* L'architecture actuelle évolue-t-elle vers le baroque?; *Son et Lumière, P. Joly-Vera Cardot, M.I.T. Photo, A.G.H. Dietz, Monsanto Chemical Company, English Electric, Centre Culturel Américain, Publifoto:* Matières plastiques; *Hickey & Robertson, Services photographiques du Musée de Houston:* Le Cullinan Hall; *Pierre Joly-Vera Cardot:* L'immeuble IBM; *Jean Biaugeaud:* Le Mont d'Arbois; *Pierre Berdoy:* La Villa Reggiani, Electricité de France, Nouveaux tissus.

Photographies en couleurs: *Monsanto Chemical Company: page 14; Baltazar Korab: page 37; Lucien Hervé: page 37; Hickey & Robertson: page 38; Jean Biaugeaud: pages 53 et 54; Pierre Berdoy: page 75; Paolo Monti: page 76.*

Notre couverture: *Un détail de l'U.S. Air Force Academy Chapel, de Skidmore, Owings et Merrill à Colorado Springs.*

Notre prochain numéro

Histoire d'un tableau • Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands • Architecture hospitalière • Vuillard et son kodak • Conversation dans l'atelier: Bernard Dufour • Un inédit de Guillaume Apollinaire.

ABONNEMENTS

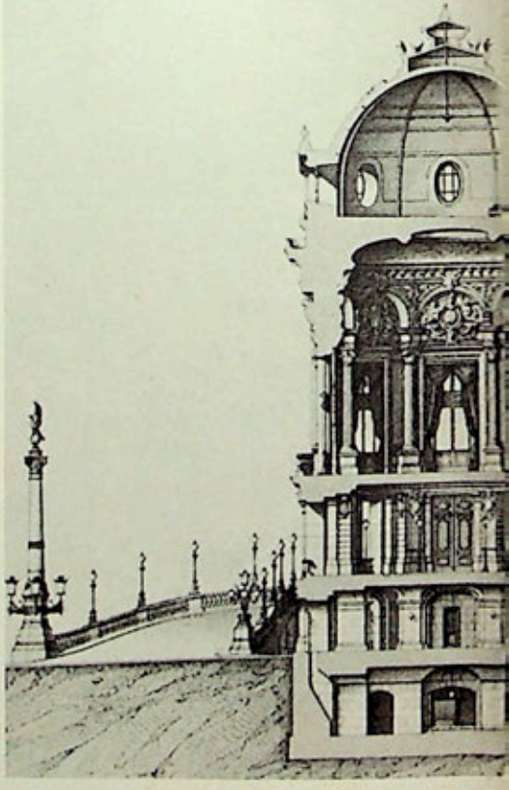
France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.— • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

Charles Garnier, dern

L'un des masques tragiques décorant les petites coupoles des pavillons latéraux de l'Opéra.

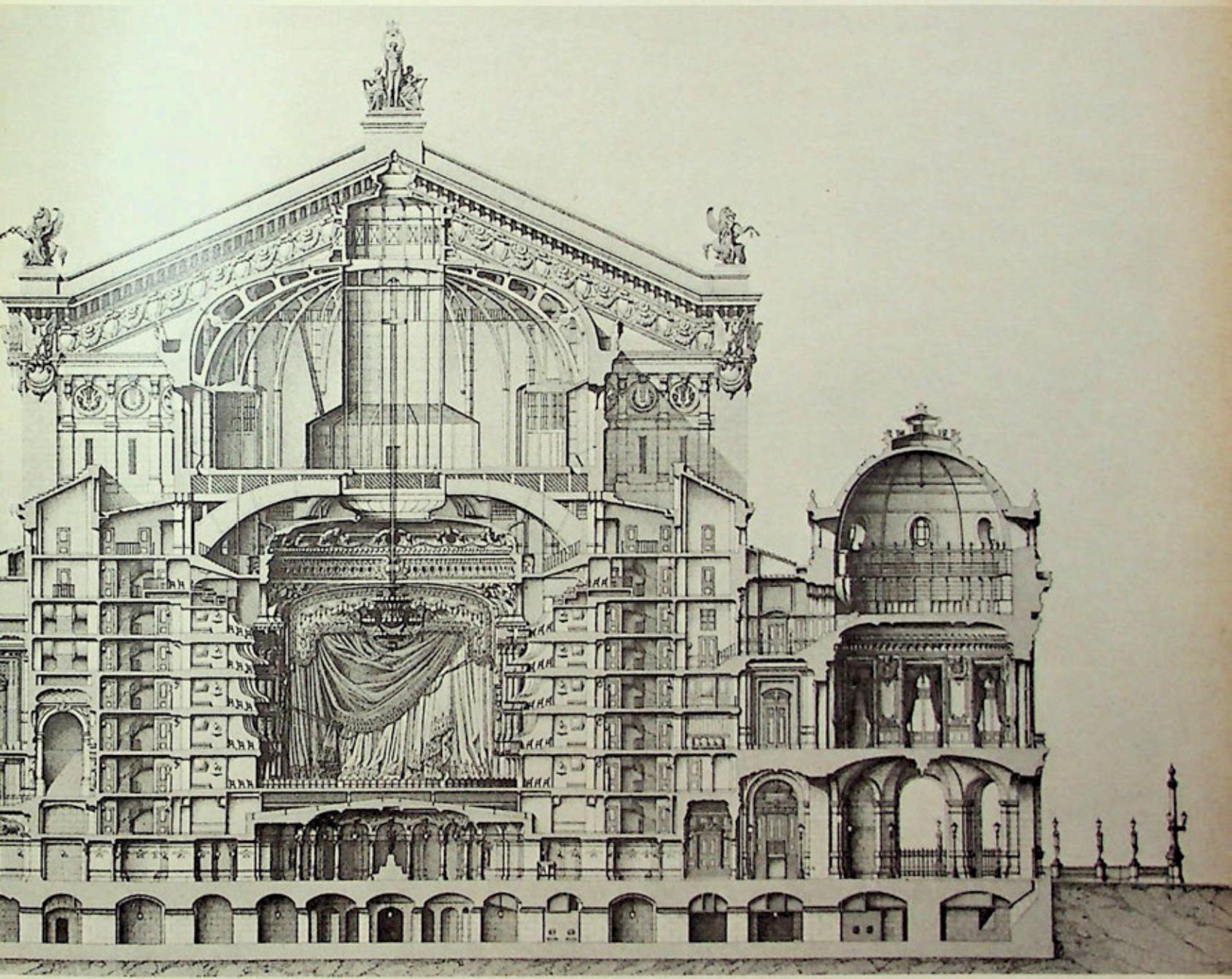
PAR JEAN-FRANÇOIS REVEL



Charles Garnier fut la dernière incarnat
d'un type d'architecte qui s'était formé
début de la Renaissance. Comme Brunelles
comme Philibert Delorme, le Bernin ou Fr
çois Mansart, auxquels son esprit l'apparen
par le caractère et parfois même par l'ample
il pense que l'architecte est d'abord un artis
Dans ses écrits il se désigne presque toujo
par ce mot: « Mon honneur d'artiste, m
idéal d'artiste ». Comme eux aussi, il f
revivre à sa manière les formes léguées
l'Antiquité. Il clôt la tradition issue de Vitru

er fils de la Renaissance

Coupe transversale de l'Opéra, prise au milieu de la coupole. Gravure extraite du grand recueil publié par Garnier en 1878 « Le Nouvel Opéra de Paris ». A gauche l'une des rampes en pente douce permettant aux voitures de monter jusqu'à l'entrée réservée au chef de l'Etat. Au centre de la coupole, en haut, la « cheminée » cylindrique, qui permet la montée et la descente du grand lustre et qui servait aussi à l'évacuation des gaz de combustion, avant que le lustre ne soit électrifié.

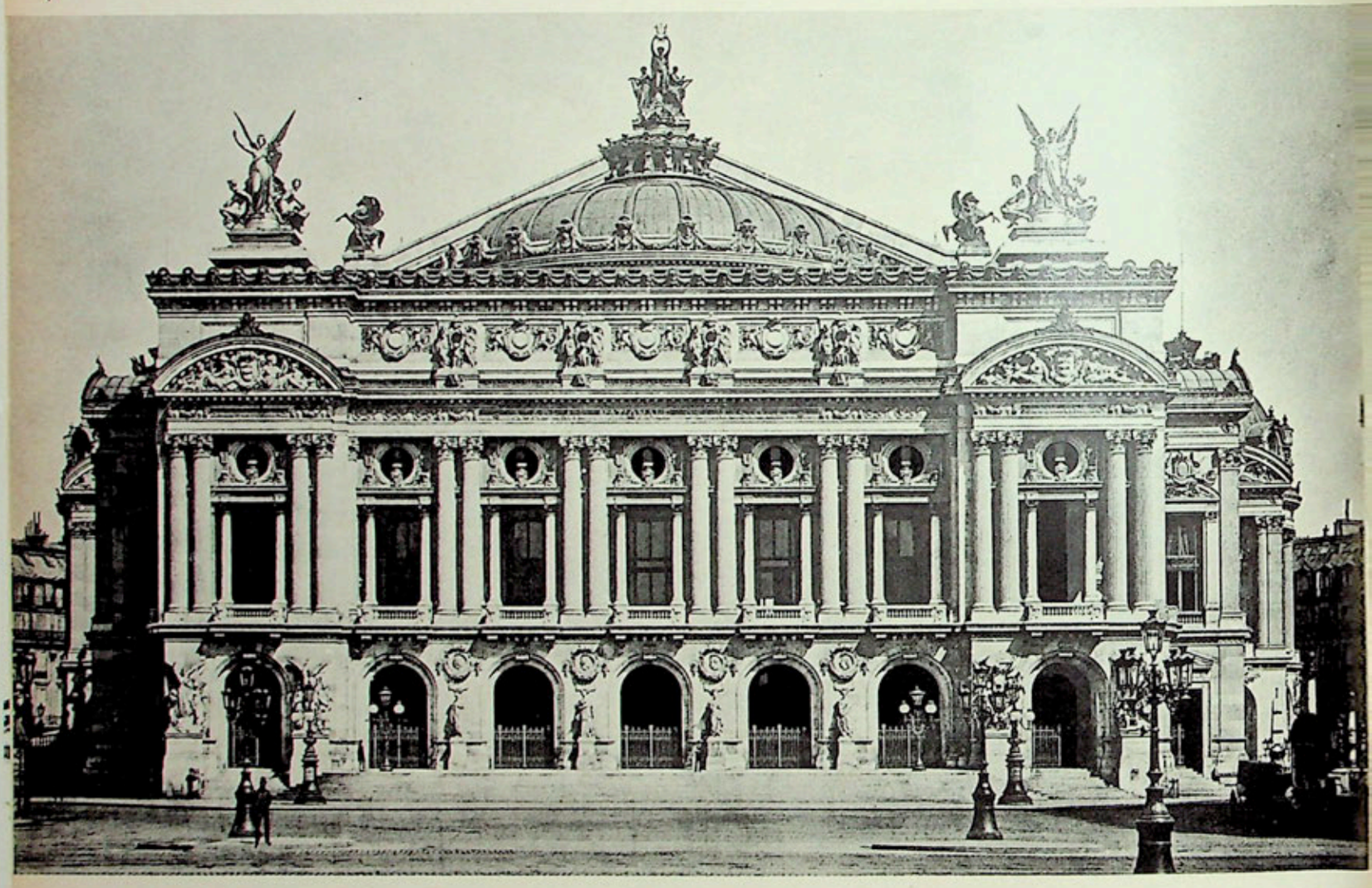


ode Serlio: c'est aussitôt après lui que cette adition entre dans l'archéologie, que l'architecture se scinde entre les retardataires stées et les novateurs radicaux, qu'elle cesse être ce qu'elle avait été avec génie pendant q siècles: l'invention personnelle à partir un langage admis. Garnier ne cache pas qu'il ut avant tout faire beau, plaire, éblouir, rprendre et, crime aujourd'hui impardonble, composer une façade qui soit un grand ectacle et surtout un spectacle *varié*. Aussi nsidère-t-il tout naturellement et sans honte que l'art réclame, pour s'épanouir, les œuvres d'apparat, les bâtiments publics — églises, palais, théâtres — et il a eu la fortune de construire et de faire décorer sous sa direction, au cœur d'une grande capitale, en accord avec son époque et aux frais de ses concitoyens, un monument conforme à ses vœux, ouvert par destination au grand nombre, et propre à orner autant qu'approprié à l'usage pour lequel il avait été prévu.

Garnier mérite notre attention parce que, Prix de Rome et pensionnaire de la Villa Médicis, il y a vécu l'ultime lustre, vers 1850, où la culture que l'on pouvait s'y donner était encore directement applicable, et qu'il étudia en Italie, comme plus tard en Grèce et à Constantinople, des classiques en qui il pouvait encore sentir des maîtres, presque des confrères. — Mais il mérite aussi notre attendrissement parce que, né rue Mouffetard, d'un père forgeron et d'une mère raccommodeuse de dentelle, sachant à peine de lettres à quinze ans ce que pouvait en avoir appris un plébéien né en 1825, il sera reçu aux Beaux-Arts

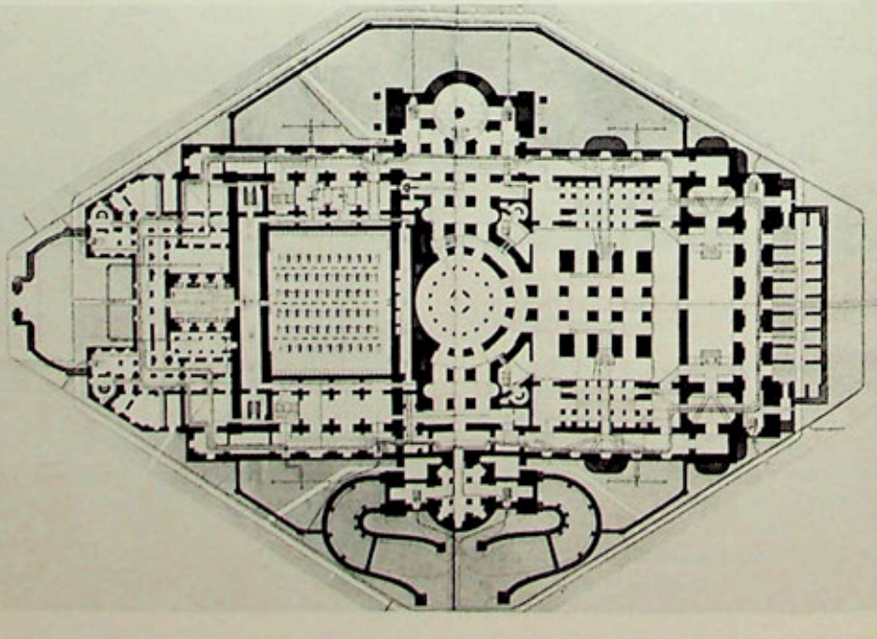
En bas de la page: *Plan de l'Opéra, au niveau du sous-sol, publié dans « Le Nouvel Opéra de Paris ». 1878. La cohérence de l'organisation intérieure et extérieure découle du dessin en losange qui fait l'originalité du plan de Garnier. Au centre, la zone circulaire qui correspond à la salle, sous la coupole.*

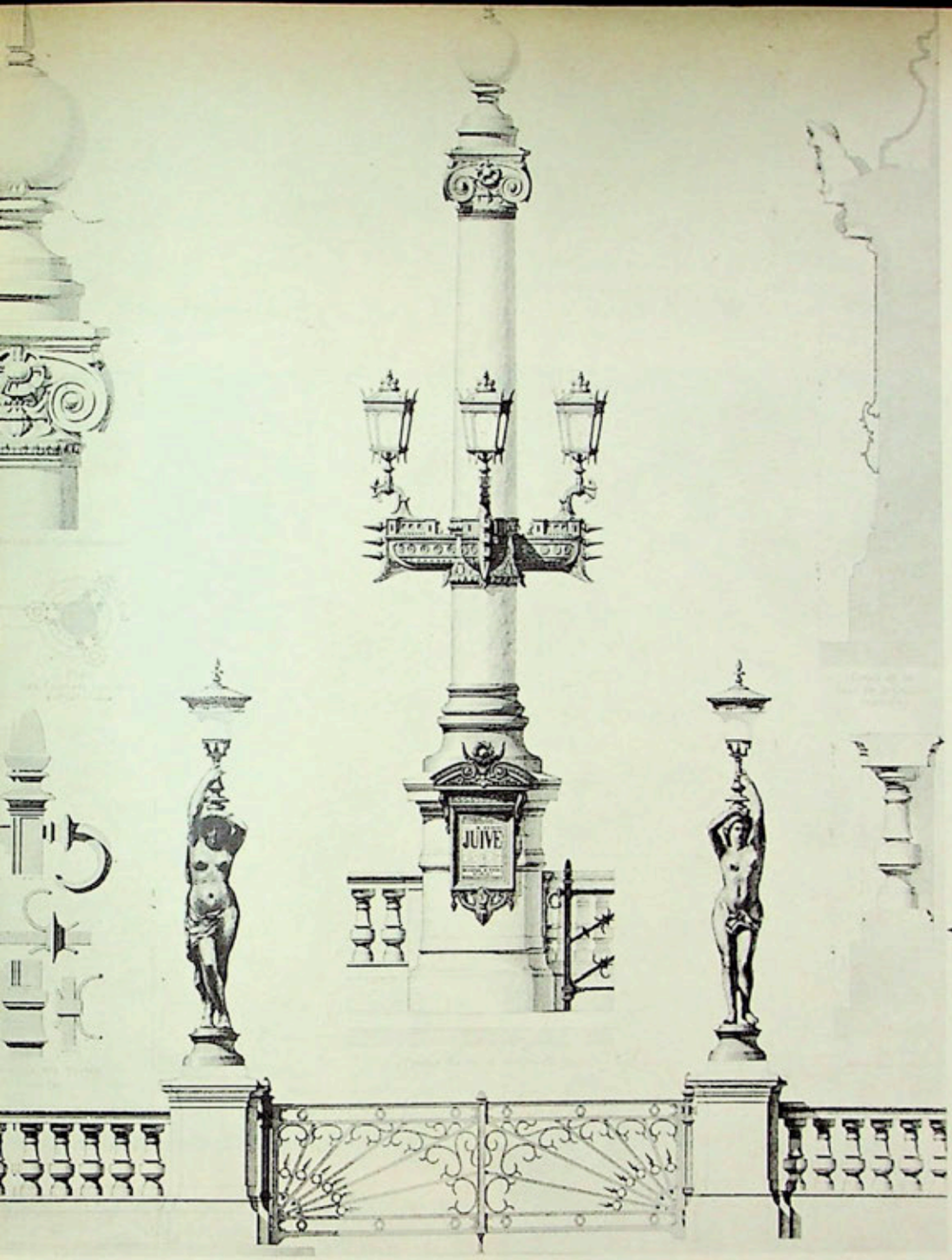
La façade de l'Opéra. Au-dessus des arcades de l'entrée, les grandes fenêtres de la loggia du foyer et l'attique. Alors que le public jugeait le soubassement trop peu élevé, Garnier se reprochait au contraire d'avoir exagéré la hauteur de l'attique.



à dix-sept ans, après un bref passage dans l'atelier de Lebas, pour obtenir le Grand Prix à vingt-trois ans. Bien plus, comme tant d'autodidactes doués (à commencer par Jean-Jacques Rousseau) il écrira toujours une langue naturellement pure, exacte et riche. Certains biographes voient dans son mariage — au reste fort heureux — avec une fille d'universitaire, en 1858, une aubaine pour sa culture. Mais on n'attend pas trente-trois ans pour penser, même célibataire, surtout quand on a déjà rédigé pour l'Institut un rapport très remarqué sur la restauration du temple d'Egine (son dernier « envoi » de pensionnaire de la Villa) et qu'on est sur le point de triompher au concours du « nouvel opéra », avec un projet écrit dans ce style excellent qui caractérise au XIXe siècle les traités techniques.

Jean-Louis-Charles fut cet homme « suprêmement intelligent » (dira Frantz Jourdain), « à la pensée tumultueuse, au verbe initiateur » (nous dit l'un de ses assistants, J. L. Pascal) mais aussi un être sentimental, cor-



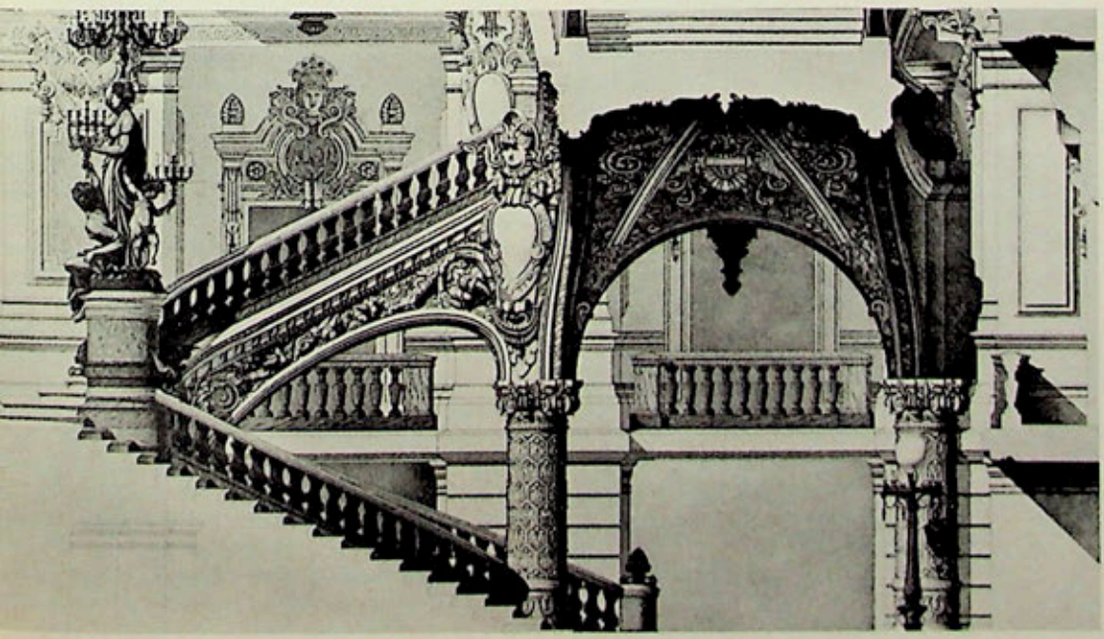


▲ *Charles Garnier à l'époque de la construction de l'Opéra. Photographie d'Etienne Carjat. 1867.*

◄ *Détails d'architecture et d'ornements extérieurs. Planche extraite du « Nouvel Opéra de Paris ». 1878. Sur la colonne rostrale portant les réverbères, l'affiche du spectacle d'inauguration.*

En bas de la page

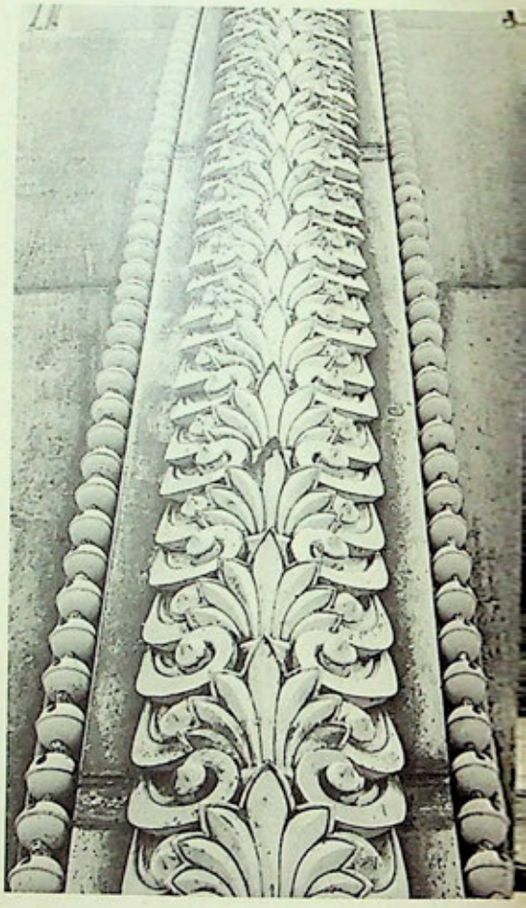
Détail du décor de l'escalier, dans « Le Nouvel Opéra de Paris ». 1878. Dans cette somptueuse publication, Garnier publie de nombreux relevés d'ornements et des planches en couleurs témoignant de l'importance qu'il avait voulu donner à la polychromie.



dial, débordant de camaraderie généreuse, d'amitié et de gaieté. Il personnifiait l'esprit « farceur », « beaux-arts », genre pénible quand ce n'est précisément qu'un genre, mais qui, chez lui, fleur du pavé devenue mauvaise herbe d'atelier, fut assez naturel pour résister à la corrosion des honneurs et des fonctions officielles. Ses contemporains nous parlent tous de son penchant invincible pour les vers de mirliton, les chansonnettes, les couplets, et de son talent à les improviser. Le fameux album de la Villa Médicis, qui ne s'ouvre que pour les anciens pensionnaires, en contient, paraît-il, des centaines. Jusqu'à la fin de sa vie, il ne fut pas de banquet, de repas de corps, de fête de famille, que Garnier ne s'élevât sur une chaise pour entonner une pièce de circonstance, paroles de son cru sur un air de l'ancienne France. Il fit même une opérette, *Le Baron de Groschaminet*, en collaboration avec Ch. Nuitter, le fondateur et organisateur de la future bibliothèque de l'Opéra, musique de J. Duprato, représentée en 1866 au théâtre

Le décor sculpté de l'Opéra mobilisa pendant des années une armée de marbriers et de praticiens qu'ont voit ici, sur une photo de l'époque, occupés à la mise en place des sculptures de l'attique.

Détail
bandeau sculpté ornant
nervures des coupo



des Fantaisies-Parisiennes; un intermède
présenté en 1885 au casino de Vittel et u
revue jouée en 1890 à l'hôtel Continent
Il écrivait en vers des journaux de voyage, d
lettres, amusement encore en faveur à l'époq
et qu'on trouve par exemple, dans la corr
pondance des jeunes Cézanne et Zola. Sa p
duction de calembours dépassait enc
dit-on, en étendue celle de ses quatrains.
aperçoit à travers tout cela un homme exp
sif et tendre, resté quelque peu à l'état s
vage, dont la supériorité intellectuelle
concours de 1861 pour l'Opéra fit brusqueme
l'architecte le plus en vue d'Europe, mais
calma point la turbulence. Regardons
photo: ce visage osseux aux traits à la f
sensibles et forts, ce nez gros et irrégul
dans un visage régulier, ce front de ch
mouillé, ce regard ouvert et simpleme
« là », — comme les yeux des portraits
XVIIe siècle et non comme ceux des offici
du XIXe, qui cherchent à vous imposer l'â
du modèle d'autant plus indiscrètement qu'
est plus improbable, — ces cheveux inadm
sibles débordant à flots du sommet de la t
pour retomber tout autour en se tortill
comme de petits aspics, cet air de jeune

Les travaux de l'Opéra et le percement de l'avenue. La façade est achevée, la coupole en cours de construction.

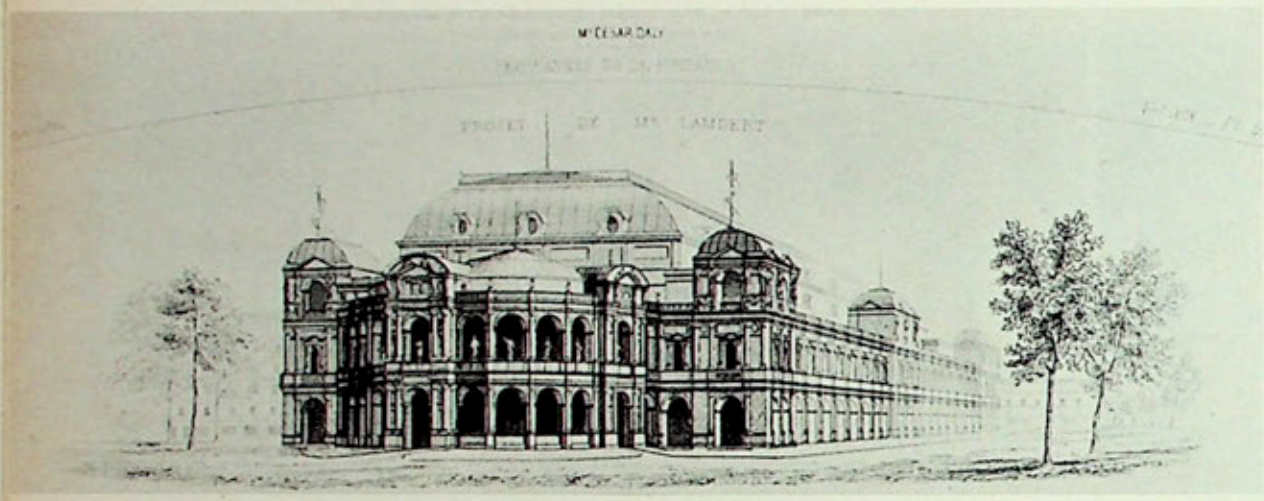
eınace, nous le rendent d'aspect plus proche d'un Charles Cros que des puissants du Second Empire. Quelques années après sa mort (1898), sa tournure est évoquée dans la revue *Musica* (en 1904) par Frantz Jourdain, qui décrit « son chapeau, qu'il s'entêtait à brosser à l'envers, sa cravate flottante nouée à la diable, son col rabattu, qui avait une vague ressemblance avec une chemise de nuit, ses bottines poussiéreuses, sa vareuse d'atelier boutonnée sous le cou, ses longs cheveux touffus et rageurs, son mépris du chic et des prétentions mondaines ». Jourdain ajoute: « Avec son teint de boucanier, ses yeux de braise et son long nez qui le faisait ressembler d'une façon frappante au buste de Condé par Coysevox, il était devenu l'une des physionomies vraiment populaires de ce Paris qu'il avait doté d'un monument le plus caractéristique du XIXe siècle. » Hommage intéressant, puisque ces deux architectes étaient loin de s'entendre sur l'architecture, et que le cadet parle de ces « ardentes polémiques » avec son aîné, ou de « la façon gentille dont Garnier blaguait ses] convictions de révolutionnaire ».

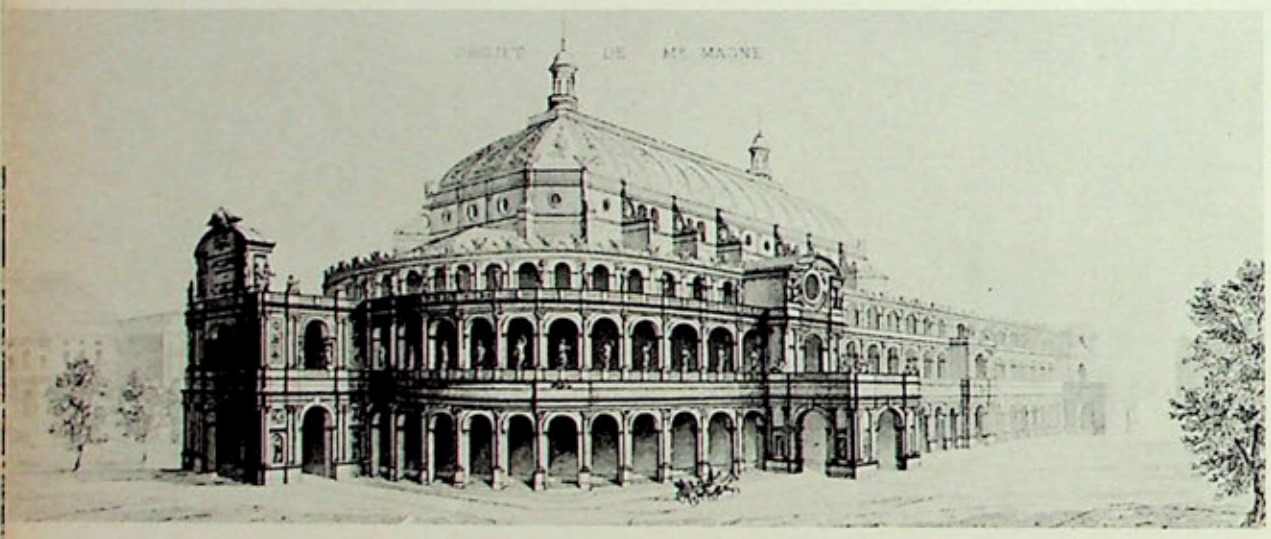
Gentil, certes, même lorsqu'il parle de ses confrères, dans *A travers les arts* (1869) mais non point par placidité, car il est bouillant et vulnérable. L'un de ses biographes, Gustave Larroumet, le secrétaire perpétuel de l'Académie, va jusqu'à écrire: « La terrible ennemie des artistes et des écrivains, la névrose, avait jeté sur lui son filet de torture ». Nous, à qui un siècle de culture psycho-pathologique a donné une idée plus élevée de nos devoirs nerveux, la « névrose » de Garnier nous fait sourire. Il l'explique ainsi, dans son grand ouvrage sur *Le Nouvel Opéra* (1878): « Tout homme qui travaille pour le public en général, qui est soumis au jugement de la foule, qui a à lutter contre les enthousiasmes irréfléchis et les dénigrements exagérés, se sent graduellement atteint par cette modification nerveuse, et, de robuste et calme qu'il pouvait être jadis, arrive en peu de temps à l'inquiétude et à l'énervement chronique ». C'est modeste, on en conviendra, pour un « artiste » qui, pendant près de quatorze ans (1861-1875) eut à gérer un budget annuel moyen de deux millions et demi de francs-or, à négocier sans cesse avec les ministères et les administrations (plus de six mille feuilles manuscrites de rapports) collabora avec des dizaines de peintres et de sculpteurs, dirigea des centaines d'entrepreneurs, de fournisseurs, de corps de métier, se fit ingénieur, hydraulicien, géologue, passa, sous sa responsabilité, des marchés considérables, dessina tout dans le détail et contrôla tout dans l'exécution, jusqu'aux lanternes et aux guichets; vit son chantier d'abord ralenti, sous l'Empire, par le gouvernement désireux pour faire bonne impression d'achever « l'Asile de la souffrance avant le Temple du plaisir » (lisez: l'Hôtel-Dieu avant l'Opéra), chantier ensuite interrompu et endommagé du fait de la guerre, tout cela sous l'œil de Paris épiant ce qui se passait derrière les palissades du nouvel Opéra, blâmant l'abus de l'or, la hauteur de l'édifice, le dépassement des crédits (ce qui est faux: les crédits prévus par le devis initial ne furent pas dépassés).

Un incident exaspérant, entre mille, fut la fameuse affaire du groupe de Carpeaux, *La Danse*, — aujourd'hui le deuxième de la façade à partir de la droite: jugé immoral, il valut à Garnier des centaines de lettres de « pères de famille indignés », fut dégradé par un iconoclaste qui brisa sur lui un flacon d'encre, si bien que l'Empereur ordonna que le groupe scandaleux fût mis dans quelque emplacement peu fréquenté, à l'intérieur. On

Ci-dessous et en bas de la page

Quatre projets présentés au concours de l'Opéra par MM. Lambert, Magne (ci-dessous), Hénard et André (en bas). Contrairement à Garnier, aucun de ces architectes n'avait su concevoir un édifice qui soit exclusivement un théâtre. Vus de l'extérieur, leurs projets auraient pu convenir aussi bien à un hôtel de ville, une église, ou une gare.

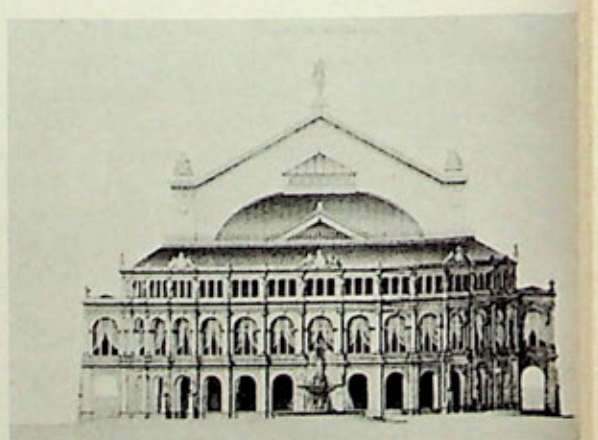


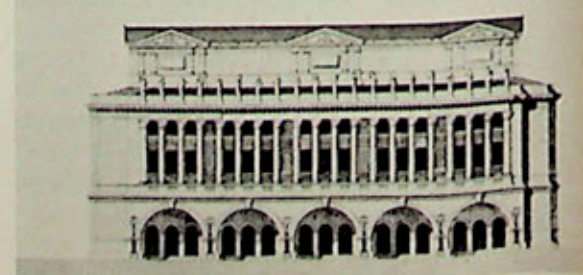


Projet de Viollet-le-Duc pour l'Opéra. Aquarelle. Musée des Monuments Français Quoiqu'en aient dit ses ennemis, l'architecte favori de l'impératrice avait su renoncer au pastiche moyenâgeux, mais son « Opéra » n'échappe pas à la critique « fonctionnelle » que l'on peut faire aux autres projets reproduits ici.

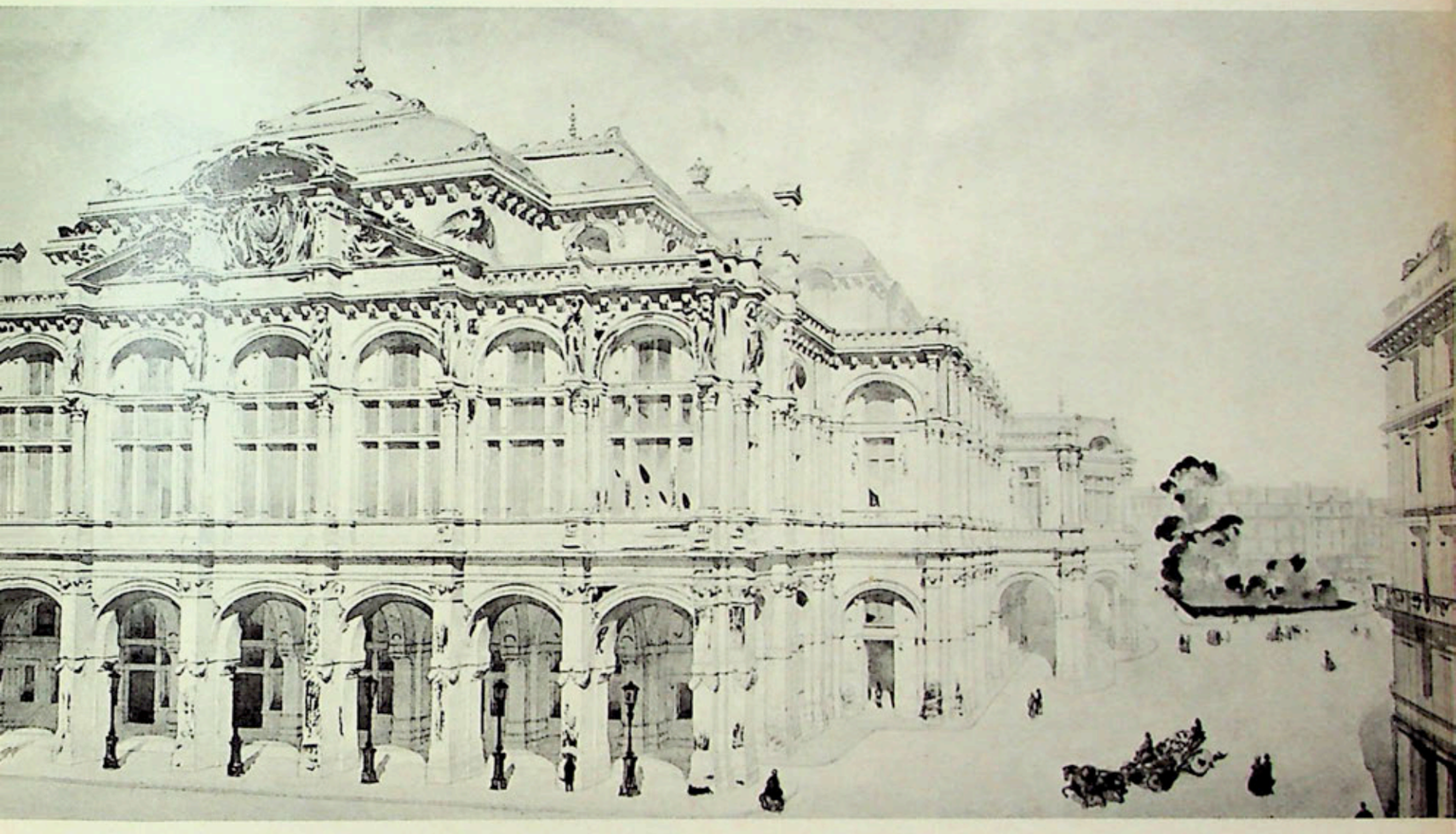
s'étonne même qu'une tâche aussi complexe, exigeant tant de qualités extérieures à l'architecture proprement dite, supposant une honnêteté à toute épreuve, (et Garnier fut non seulement honnête mais remarquablement désintéressé en matière d'honoraires) ait pu être confiée à un inconnu, sur la foi d'un concours somme toute exclusivement théorique et esthétique. L'administration eut de la chance: elle tomba bien. C'était merveille, raconte son collaborateur J.-L. Pascal, « comme ce brouillon d'apparence était méthodique et ordonné. Quelle surprise nous eûmes, nous ses lieutenants, à le voir conduire avec une aisance magistrale son œuvre si complexe, confinant à toutes les connaissances, et *à force d'intuition générale*, ne manquant à aucune... accueillant tous les visiteurs, trouvant le temps de dessiner personnellement les points les plus délicats de son plan, les motifs qu'il nous passait à mettre au net ou à retourner, imprimant à ses profils le caractère qu'il voulait, renseigné sur tout dans son agence et dans son chantier, n'oubliant ni les tricheries de millimètres, ni les germes d'idées bonnes à développer. » Le côté « bon enfant » de Garnier s'accompagne d'une intransigeance obstinée dès qu'il s'agit de ses convictions et de ses goûts. D'atermoiement en atermoiement de sa part, le groupe de Carpeaux restera finalement à sa place. « Les artistes », écrit-il à ce sujet, « ne considèrent pas la pudeur du même œil que les mères de famille, les marguilliers ou les juges d'instruction. » L'anecdote de sa présentation à l'Impératrice a été souvent rapportée. Vainqueur du concours, on l'invite à venir faire les honneurs de ses plans aux Tuileries. Eugénie, furieuse de l'échec de son ami Viollet-le-Duc, s'emporte: « Qu'est-ce que c'est que ce style-là? Ce n'est pas un style. Ce n'est pas du grec, ni du Louis XV, ni du Louis XVI. » Garnier n'était pas précisément bègue, mais, comme disent élégamment ses biographes, les idées se pressaient si nombreuses dans son cerveau qu'il éprouvait quelque peine à les articuler. Piqué, il répondit avec brusquerie: « Non. Ces styles-là ont fait leur temps. C'est du Napoléon III, et vous vous plaignez! »

Et, au fait, qu'est-ce que c'était que « ce style-là »? Garnier s'en est expliqué dans une étude d'*A travers les arts* intitulée *Le Style actuel*: « De notre temps, nous n'avons pas d'architecture... dit-on. Cette attaque inintel-





Projets des concurrents de Garnier

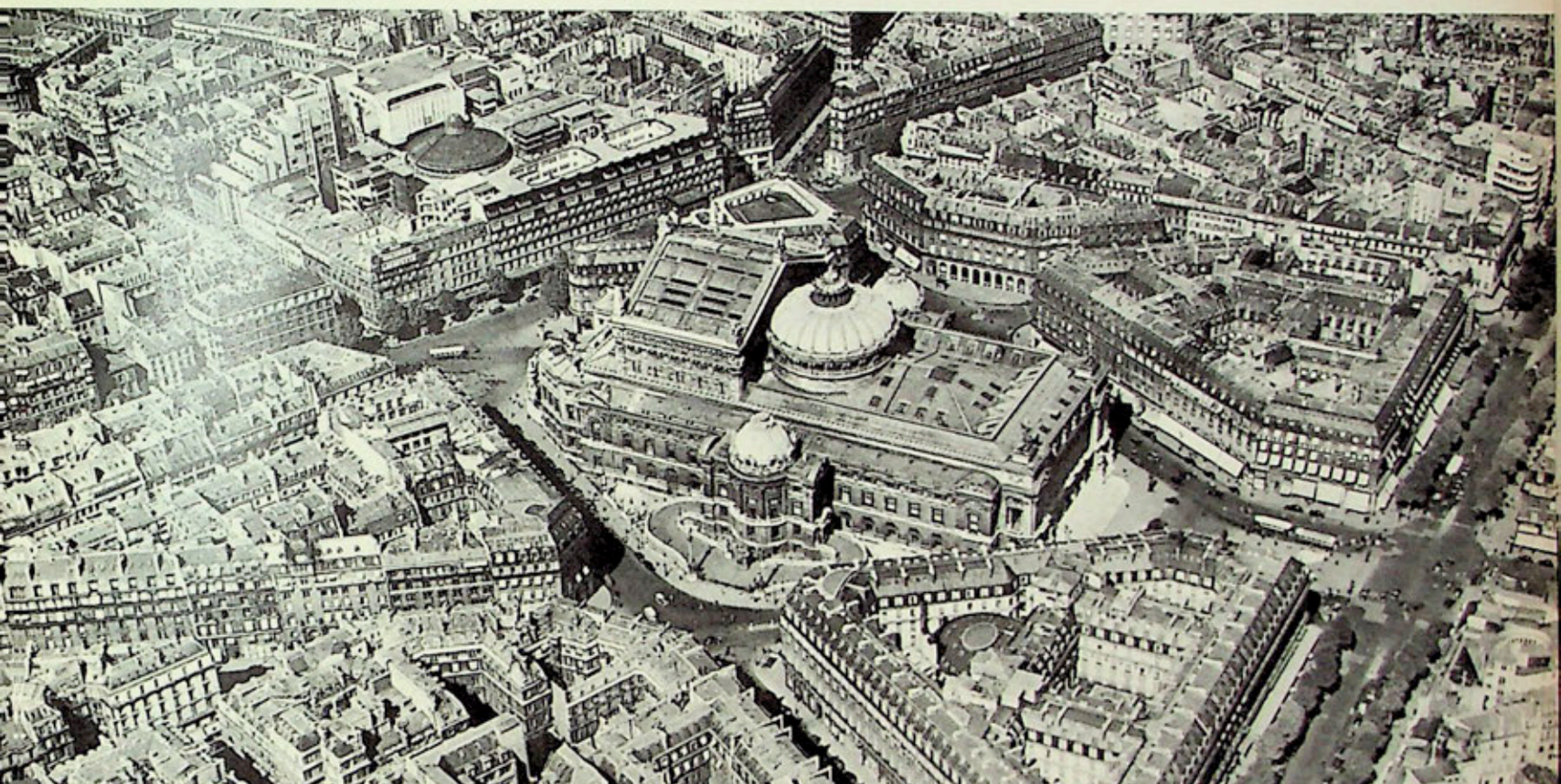


gente » écrit-il, « n'est pas spéciale à notre époque... Je n'ignore pas que [la] consécration e notre style... est niée par les incrédules, ... ils nous citeront l'exemple des Grecs et es Romains... Mais les Grecs ont mis trois ècles à inventer et à reproduire un type! ais l'art romain, déjà indiqué sous les rois, prolonge jusqu'à Théodose! De nos jours, contraire, chacun cherche et s'évertue à éer... » D'où une luxuriance qui, n'arrêtant ucun type fixe, donne au public « qui juge ail les choses un peu incertaines », une impres-on « d'impuissance et d'inertie ». Mais l'archi-c:ture de 1870 serait-elle définie par la tech-que des ingénieurs? Est-ce à eux qu'appar-ent l'avenir? On sait combien ardemment question de l'importance respective de l'in-nieur et de l'architecte fut discutée au cours la seconde moitié du XIXe siècle. « Les génieurs », écrit Garnier, « ont de fréquentes casions d'employer le fer en grandes parties, c'est sur cette matière que plus d'un fonde spoir d'une architecture nouvelle. Je le dis ut de suite, c'est là une erreur. Le fer est moyen, ce ne sera jamais un principe. Que constructions soient en pierre, en marbre, fer ou en bois, elles procèdent et procéderont toujours du type architectural alors en vigueur. Les maisons en bois de la Renaissance ont le même style que les maisons en pierre du même temps. » Garnier loue l'emploi du fer à l'intérieur de la Gare du Nord, de Hittorff, dans les Halles de Paris, de Baltard, « et les salles si élégantes des bibliothèques Sainte-Geneviève et Impériale, par M. Labrouste ». Le fer y « remplit les exigences de la construction, mais il porte la marque typique de l'architecture de notre époque; il ne l'a pas modifiée, mais il s'est modifié pour elle ». Quel est donc, enfin, ce style actuel? « Le principe de sa composition est grec ou romain, du moins il emploie l'arcade et la plate-bande; il emploie de même l'arc brisé et se rapproche du style Louis XIV par mainte entente de masse. » Définition dirigée essentiellement contre « l'architecture nationale », c'est-à-dire médiévale, c'est-à-dire contre Viollet-le-Duc, auquel Garnier décoche ce trait: « Si nous étudions le grec, si nous étudions les monuments de l'antiquité, nous ne les copions pas... Nous regardons, mais nous créons. »

Pourtant, ce qui chagrine Garnier, dans le style de son temps, c'est son austérité, sa monotonie. Aujourd'hui au XXe siècle, on a peine à se figurer que le style Second Empire, qui nous paraît surchargé, a voulu conjurer par cette surcharge l'épouvante que causaient aux hommes d'alors les constructions en série des grands immeubles modernes, les rues rectilignes aux maisons uniformes. C'est pour combattre la tristesse urbaine que Garnier conçut la polychromie de marbres et d'ors de l'Opéra, — polychromie hélas aujourd'hui éteinte, certains marbres perdant leur couleur au contact de l'air, — luxe visuel qu'on lui reprocha, car, si l'édifice exprime l'époque, il n'eut certes pas l'approbation de tous à l'époque. Garnier rêvait même d'une ville qui fût un Opéra généralisé, et, traitant *des Mosaïques* dans un chapitre d'*A travers les arts*, il conclut ainsi: « Je m'imagine le jour où les tons fauves de l'or viendront piqueter les monuments et les constructions de notre Paris. On aura renoncé alors à ces grandes voies rectilignes, belles sans doute, mais froides et guindées comme l'étiquette d'un noble douairière. L'inflexible voierie aura sa période de réaction et, sans nuire à personne, le voisin pourra construire sa maison sans se raccorder avec celle du voisin; les fonds des corniches reluiront de couleurs éternelles, les

E. Detaille: L'arrivée du Lord-Maire à l'inauguration de l'Opéra, le 5 janvier 1875. Paris, Musée du Louvre. Garnier attend le cortège en haut du grand escalier.

Vue aérienne de l'Opéra.



uimeaux seront enrichis de panneaux scin-llants, et les frises dorées courront le long des li fices; les monuments seront revêtus de airbres et d'émaux, et les mosaïques feront nner à tous et le mouvement et la couleur. e ne sera plus le luxe faux et mesquin, ce sera ppulence, ce sera la sincérité. Les yeux fami-arrisés avec toutes ces merveilles de nuances d'éclat, auront exigé que nos costumes se odifient et se colorent à leur tour, et la ville ttière aura comme un reflet harmonieux de ie et d'or... Mais hélas! Je jette des regards ttour de moi: je vois le ciel gris et sombre, vois des maisons remises à neuf, je vois des mbres toutes noires qui s'agitent dans les oulevards interminables. Je vois enfin Paris qu'il est! Et de mon rêve d'artiste je tombe dans la réalité bourgeoise. »

Telle est la doctrine que Garnier défendait ms la bataille de 1861 pour la construction nouvel Opéra. Il luttait sur deux fronts: une part, contre le « néo-grec », le style du but du siècle, « sec et roide », il voulait la uleur et les formes souples; d'autre part, ntre le médiévisme « national » de Viollet, revendiquait la tradition classique. « Oh! je sais bien », écrit-il encore dans *A travers les arts*, « que ceux-ci se retranchent derrière un grand mot: celui d'architecture nationale! Mais qu'est-ce donc que votre architecture nationale? Pourquoi plutôt celle-là qu'une autre? Pourquoi plutôt le Moyen-Age que la Renaissance? » Tel était exactement l'enjeu du concours de 1861 pour le nouvel Opéra, et si l'on songe que l'Opéra de Paris est devenu tout de suite le prototype de l'architecture Second Empire, il est clair que c'est à la victoire de Garnier sur Viollet-le-Duc que la France et même le continent doivent de n'avoir pas eu leur *gothic revival*. Le jeune architecte inconnu, qui, depuis sa sortie de la Villa, avait végété dans des tâches subalternes, fut donc, à la lettre, alors, le dernier fils, le fils militant de la Renaissance. Il émergea de l'obscurité pour écraser une nouvelle fois les « gothiques barbares ». C'est des partisans déçus de Viollet que lui vinrent par la suite toutes les critiques qui dénonçaient son « éclectisme », ses « pastiches ». L'adversaire « néo-grec », en effet, n'était guère à craindre, puisque Napoléon III avait institué le concours tout exprès pour le mettre hors de course. Il s'agissait de Rohaut de Fleury, architecte en chef de la salle Le Peletier, auquel, on aurait dû réglementairement s'adresser, qui eût ôté à « l'architecture nationale » l'occasion de faire ses preuves éclatantes.

Le concours se déroula en deux fois et, dès la première, le projet d'un opéra gothique fut écarté. Etaient retenus en vue d'une nouvelle épreuve cinq architectes sur plus de cent, dont Garnier, classé cinquième par un jury composé des huit membres de la section d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts et de quatre membres du conseil des Bâtiments Civils. Le premier concours n'était qu'un « concours d'idées », dont l'un des candidats, Trélat, dit dans son préambule: « Un concours est ouvert dans un temps bref, sur un sujet vaste, avec un programme laconique, pour un problème indéterminé. En publiant ces mesures, l'administration n'a pas caché ses préoccupations, nées de trente ans d'indécisions de l'opinion. » Depuis 1845 en effet, de nombreux livres avaient paru sur le problème d'un nouvel opéra et de la construction des théâtres en général, problème sur lequel Garnier s'était spécialement informé et avait médité.

(Suite en page XXX.)

MATIÈRES PLASTIQUES

Les matières plastiques constituent sans aucun doute le matériau le : récent actuellement employé en architecture. Même si l'on néglige ceux « traditionnels » comme la brique, la pierre ou le bois pour ne s'en tenir q- matériaux réputés « modernes », on est en effet forcé de constater que le v et le fer étaient déjà connus et utilisés dans l'antiquité et que leur usage a- tectural prit en tout cas son essor dès le milieu du XIXe siècle (voir « L'Œ n° 62 et 75), celui de l'acier recevant sa première application décisive en 1 avec l'érection d'une ossature entièrement métallique (Home Insurance B ding de William le Baron Jenney ; voir n° 75). Issu d'une série d'invent faites durant le cours du siècle dernier, le béton armé, nettement plus ta ne fut vraiment utilisé qu'au début du XXe siècle, mais les premiers gra édifices réalisés au moyen de cette nouvelle technique datent cepen d'avant la première guerre mondiale (voir « L'Œil », n° 87). Seul de tous ceux précédemment étudiés ici, l'aluminium — s'il fut, il est vrai, déc vert dès 1827 — est un matériau vraiment récent dont les diverses possibilités architecturales n'ont pas encore été systématiquement explor Ses premières applications dans ce secteur n'en furent pas moins entreprises avant la seconde guerre. L'introduction des matières plastiq dans le bâtiment, en revanche, ne remonte guère qu'à une dizaine d'années sous forme partielle cependant que les premiers essais de co tructions entièrement en plastiques ne datent, pour leur part, que de 1956-57. C'est la nouveauté de cette apparition qui explique d'ailleu nombre encore relativement très restreint d'ouvrages de cette sorte vraiment importants ou intéressants, le caractère plus ou moins expérime de beaucoup d'entre eux et aussi la timidité (quand ce n'est pas la méfiance) de la plupart des architectes en ce domaine. Il n'empêche que nombreux avantages de ce nouveau matériau et ses immenses possibilités de développement en font dès maintenant un des mieux ada aux exigences de la construction et de la vie modernes et ouvrent, comme on va le voir, un des champs d'expérience les plus vastes qui so pour l'avenir de l'architecture.

On ne saurait assigner de date fixe à l'invention des matières plastiques. D'une part parce que — comme le note très justement M. Jean V (« Les Plastiques », P.U.F., Paris, 1962, p. 5) — une substance est dite plastique « lorsqu'elle peut se déformer sous l'action d'une force e rieure, puis conserver la forme ainsi acquise lorsque la force aura cessé d'agir » et qu'en conséquence « la glaise du modeleur, le masti vitrier sont des substances plastiques ». D'autre part parce que l'invention de la première matière plastique « synthétique » — celle du cellu faite en 1870 par les frères Hyatt — ne fut en quelque sorte qu'une timide introduction à une série de recherches et de découvertes d'une éte et d'une diversité telles que les matières les plus couramment utilisées à l'heure actuelle n'ont qu'un assez lointain rapport avec elle. S'il f attendre la première décennie de notre siècle pour voir naître et se développer la production de la seconde substance synthétique — la bak (créée expérimentalement en 1907 par Baekeland) —, c'est par centaines en effet (plus d'un millier selon un récent calcul) que se compte auj d'hui le nombre des plastiques. Généralement étudiés et employés d'abord comme produits de remplacement (aussi la guerre favorisa-t leur essor), ceux-ci, grâce à leurs meilleures qualités, se substituèrent très souvent à leurs modèles et finirent par s'imposer dans presque to les branches de leur production industrielle.

Les industries du bâtiment qui nous occupent plus spécialement ici utilisant presque toutes les sortes connues de plastiques, il n'est r rellement pas dans notre propos d'exposer, même brièvement, la genèse, la composition et la fabrication de ces innombrables produits manuels spécialisés fournissant du reste à cet égard tous les détails désirables). Notre but est plutôt de montrer l'extraordinaire étendue applications déjà réalisées dans le domaine de la construction, d'indiquer les avantages et les limites présentés par leur emploi, d'envis les possibilités futures et de voir quelles conséquences prévisibles l'avènement des nouvelles techniques pourront avoir du double point de architectonique et esthétique.

Pour plus de commodité, il semble que l'on puisse classer en trois principales catégories les différents modes d'emploi des matières p tiques. La première est constituée par les nombreux cas où l'on se contente de les associer à d'autres matériaux en vue d'améliorer les qua de ces derniers, ce qui arrive notamment avec les bois et les métaux plastifiés, le verre tamisé ou les textiles imprégnés. Elles jouent alor

La présentation au Salon des Arts Ménagers de Paris en 1956 de ce remarquable prototype de maison individuelle en plastiques, dû à Ionel Schein, Yves Magnant et R.-A. Coulon (polychromie d'Antoine Fasani), a marqué une date importante dans l'histoire de l'architecture contemporaine. C'était la première fois, en effet, qu'était réalisé un bâtiment entièrement construit en matières plastiques, depuis les éléments structuraux jusqu'au moindre objet de décoration intérieure en passant par la cuisine, le bloc sanitaire et les meubles. (Voir p. 15.)

rôle souvent fort utile du point de vue pratique, mais dénué, pour notre étude du moins, de tout autre intérêt. La seconde catégorie comprend les diverses applications fragmentaires, c'est-à-dire celles où les plastiques sont utilisés concurremment avec d'autres matériaux. La troisième, enfin — et la plus digne de retenir l'attention — concerne le domaine encore peu exploré des réalisations structurales.

C'est, on l'a deviné, dans la seconde que se rencontrent les exemples les plus nombreux et les mieux connus du grand public, l'usage partiel des plastiques s'étant répandu à un point tel qu'il n'est guère de constructions récentes dont ils soient totalement absents. Pour commencer par les moins spectaculaires et encore que ces applications n'affectent pas directement l'architecture, ou au moins n'en modifient pas l'aspect extérieur, il faut d'abord souligner que les plastiques ont trouvé des débouchés considérables dans les diverses industries de complément du bâtiment et notamment sous forme de produits d'étanchéité (résines thermo-plastiques à base de résines winyliques; résines à base de polyisobutylène) où leurs qualités d'adhérence, d'élasticité et de durée ont déjà fait leurs preuves, de canalisations, gaines, joints, robinetterie (chlorure de polyvinyle, polyéthylènes, etc.) où l'on apprécie spécialement leur imputrescibilité et leur résistance à la corrosion, et, d'une manière générale, sous forme d'isolants tant acoustiques que thermiques (résines d'acétate de cellulose, résines de polystyrène, chlorure de polywinyle). Ils servent également à la fabrication de profilés divers, en particulier de limons et mains courantes pour lesquels ils remplacent avantageusement le bois et même l'aluminium. Ils sont enfin à la base de très nombreux vernis et peintures qui, s'ils présentent parfois certaines difficultés d'application, donnent des résultats remarquables pour peu que l'on sache utiliser habilement leurs propriétés.

A l'intérieur des bâtiments les plastiques interviennent également dans de multiples secteurs. Nul n'ignore, par exemple, le succès qu'ils ont rencontré — et cela depuis longtemps maintenant — en tant que revêtements de sols. Au linoléum, déjà fort ancien et devenu pour ainsi dire classique, sont venus s'ajouter peu à peu le caoutchouc naturel ou synthétique, les dalles thermo-plastiques (l'asphaltile américain) et, plus récemment, toute une série de résines vinyliques douées de grandes qualités de résistance aux agents chimiques, d'insonorité et de facilité d'entretien. Ces revêtements peuvent être posés par larges feuilles ou sous forme de carrelages et même de tapis. Des résines spéciales permettent en outre depuis quelques années de recouvrir les parquets et meubles de bois d'une fine couche invisible qui les protège de l'humidité et de l'abrasion et leur conserve un brillant naturel qui évite le fastidieux emploi de l'encaustique. Les plastiques fournissent encore d'excellentes solutions aux problèmes des plafonds, cloisons et revêtements muraux où leur légèreté, leur résistance et leur pouvoir isolant donnent entière satisfaction. La possibilité de faire alterner à volonté leurs propriétés de translucidité ou d'opacité a mené en particulier à la création de sous-plafonds d'une grande commodité permettant de dissimuler de manière esthétique l'appareillage électrique et certaines autres installations (air conditionné, etc.). Un excellent exemple en est offert par les sous-plafonds du gratte-ciel de Skidmore, Owings et Merrill pour l'Union Carbide à New York (voir « L'Œil », n° 75). Cette translucidité est de même fort appréciée pour les cloisons intérieures qui peuvent ainsi — comme le verre, mais avec plus de souplesse d'utilisation et sans risque de bris — séparer les diverses pièces, des bureaux notamment, en laissant passer la lumière tout en protégeant des regards indiscrets. Polyesters, polystyrènes et

◀ Réplique américaine du précédent prototype, la Maison de l'Avenir (« House of the Future », page ci-contre) — œuvre des architectes Richard W. Hamilton et Marvin E. Goody et de nombreux spécialistes du M.I.T. et de la Monsanto Company — a été entièrement pensée dans l'esprit du matériau et en vue de tirer parti du maximum de ses possibilités. Les formes en coques créent des volumes nets et arrondis comme ceux des carrosseries, introduisant un style nouveau.

Moulé d'un seul bloc, le mur de la cuisine de la maison en matières plastiques de Ionel Schein réunit tous les aménagements nécessaires qui forment habituellement autant de meubles séparés. La table, les placards, les logements de tiroir, ceux du réfrigérateur et des fourneaux font partie intégrante de ce mur de 4 m. x 2 m. 70.

MATIÈRES PLASTIQUES

L'intérieur de la Maison de l'Avenir (ci-dessus, à gauche) est aussi significatif que l'extérieur. Meubles, tapis, quincaillerie et objets ménagers sont tous en matières plastiques. Leurs formes enveloppantes évitent les arêtes devenues inutiles. Le téléphone et les commandes électriques ont été groupés dans un volume moulé dans le bureau (à g. de la photo).

chlorures de vinyle, enfin, sont couramment employés sous forme de revêtements muraux — en feuilles, en plaques ou en carreaux — en raison de leur pose facile, de leur haut pouvoir isolant, de leur résistance aux agents d'humidité et de combustion, et aussi de leur faculté à se prêter aux arrangements décoratifs les plus divers.

Cette dernière caractéristique a du reste mené à recourir de plus en plus fréquemment aux plastiques dans la décoration intérieure des maisons. La possibilité d'obtenir par moulage toutes les formes désirables et celle de varier presque indéfiniment les coloris y ont finalement autant contribué que leurs qualités de solidité ou d'entretien qui furent pourtant à l'origine de leur emploi. Après les avoir introduits pour des usages purement utilitaires tels que plaques de propreté ou poignées de porte, on s'aperçut en effet que les plastiques permettaient de fabriquer à peu près tous les meubles ou objets ménagers existants avec des propriétés techniques souvent bien meilleures et en inventant des formes absolument originales et généralement plus adéquates. Le prototype de R.A. Coulon, I. Schein et Y. Magnant ou la « House of the Future » de Hamilton et Goody dont nous parlerons plus loin ne l'ont-ils pas montré avec éclat? Eero Saarinen, pour sa part, a donné en quelque sorte ses lettres de noblesse au mobilier en plastique avec la création de ses fameux meubles à pied central édités par Knoll avec le succès que l'on sait. Pour en finir avec les installations intérieures ajoutons que leur robustesse, leur légèreté, leur facilité d'entretien et leurs remarquables possibilités d'industrialisation conduisent à utiliser toujours plus fréquemment les matières plastiques dans la fabrication des divers appareils sanitaires.

Ces dernières ont trouvé en outre un débouché tout naturel dans le domaine de l'éclairage grâce à leurs propriétés de translucidité ou de transparence. En dehors même des appareils électriques, elles ont permis en effet de résoudre d'innombrables problèmes concernant l'éclairement intérieur des locaux. Parmi les solutions les plus pratiques, citons les multiples sortes de lanterneaux et skidomes dont l'utilisation s'est répandue ces dernières années de manière presque foudroyante et, parmi les plus ingénieuses, les remarquables prototypes de fermetures en Altuglas d'Yves Magnant qui permettent l'élimination de toute la partie huisserie — qu'il s'agisse de châssis fixes directement incorporés au bardage (en collaboration avec J. Hervet) ou de châssis ouvrants comme la fenêtre « Cebums » (en collaboration avec R.A. Coulon et I. Schein) dont la convexité externe assure une visibilité très supérieure à la normale.

Dans les parties extérieures de la construction, d'autre part, les plastiques sont de plus en plus fréquemment utilisés soit en façade, soit en couverture. Le grand essor du mur-rideau a donné lieu en particulier à de nombreuses applications dont les résultats se sont révélés en général des plus satisfaisants. Les plus courantes concernent la confection de panneaux-sandwiches de diverses sortes (aluminium, contre-plaqué, fibro-ciment, polyester) dont l'âme est constituée par des plastiques divers, notamment le chlorure de polyvinyle et le polystyrène cellulaire, d'une grande légèreté et d'un haut pouvoir isolant. Les plus intéressantes concernent les panneaux de façade entièrement en plastique. Parmi les réalisations les plus connues de ce type, citons par exemple aux Etats-Unis le mur-rideau des laboratoires de recherche de la Monsanto Chemical Company à Saint-Louis dont les panneaux opaques sont formés d'un sandwich de polyester et de mousse de polystyrène et dont les panneaux translucides sont en résine acrylique; en France le mur-rideau de l'usine d'extraction de plutonium de Marcoule (D. Badani et P. Roux-Dorlut, arch.) dont les panneaux consistent en un sandwich d'une composition assez analogue à celle des précédents et la Caisse Centrale des Allocations Familiales de Paris de R. Lopez et M. Reby (voir « L'Œil », n° 58) avec des panneaux « Heliotrex » en polyester stratifié. La faculté de translucidité du matériau permet en outre de créer de véritables « murs-filtres » qui diffusent la lumière tout en arrêtant la vue, procédé qu'à récemment utilisé par exemple José-Luis Sert pour l'immeuble de la New England Gaz and Electric Company à Cambridge (Massachussets) où l'agrément discutable du paysage environnant ne justifiait pas l'emploi de larges baies.

Cette translucidité destinait évidemment les matières plastiques à résoudre de nombreux problèmes de couverture. Leurs qualités d'étanchéité ou d'isolation auraient déjà suffi, certes, à elles seules

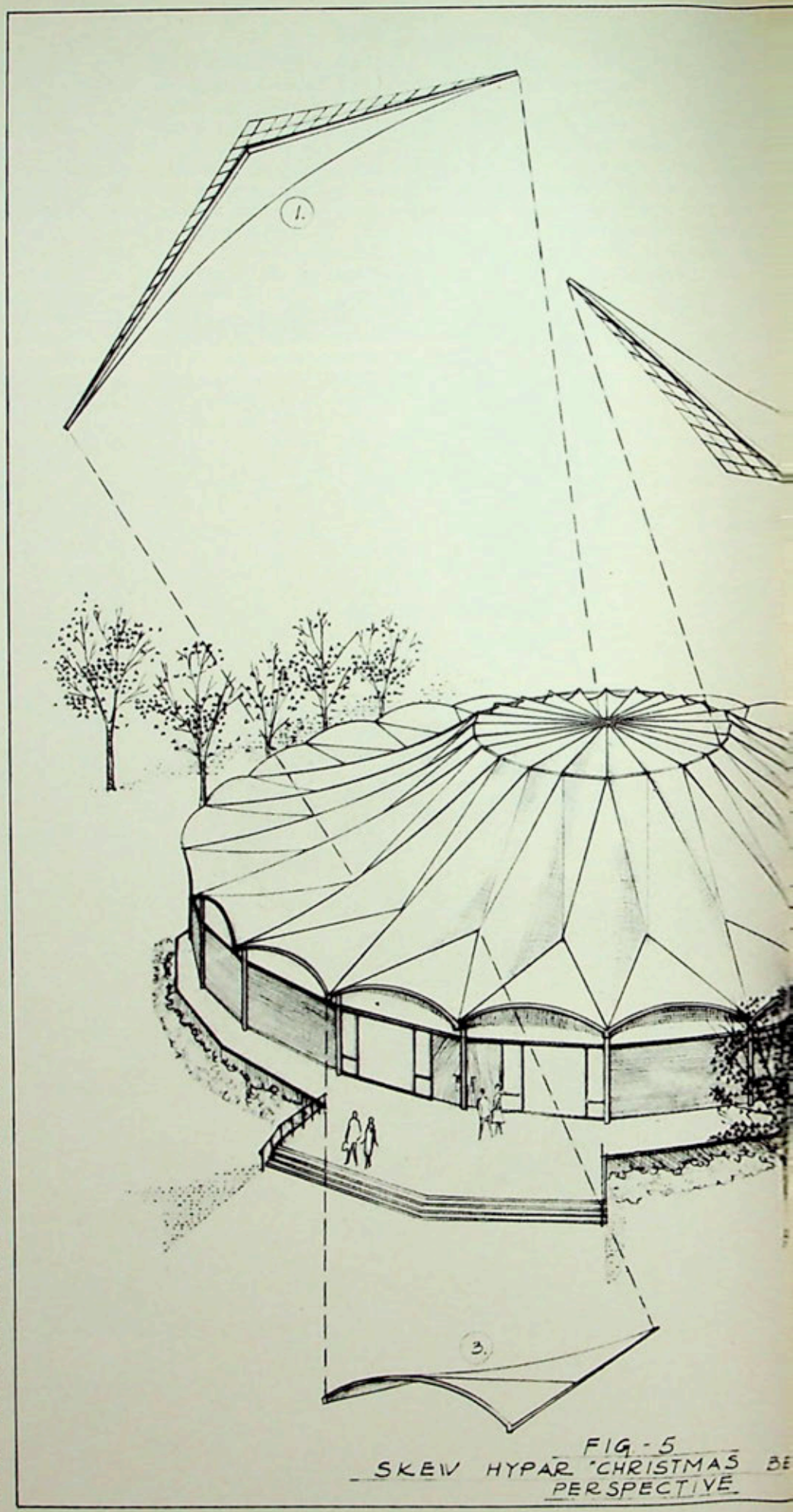


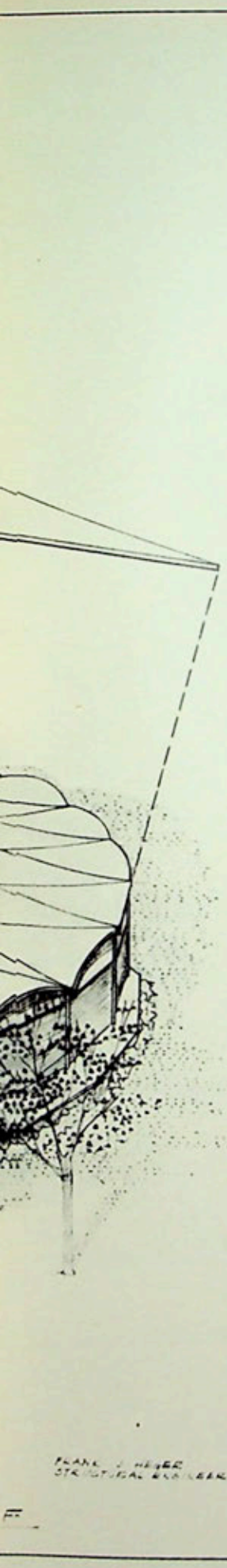
FIG - 5
SKEW HYPAR 'CHRISTMAS BE
PERSPECTIVE

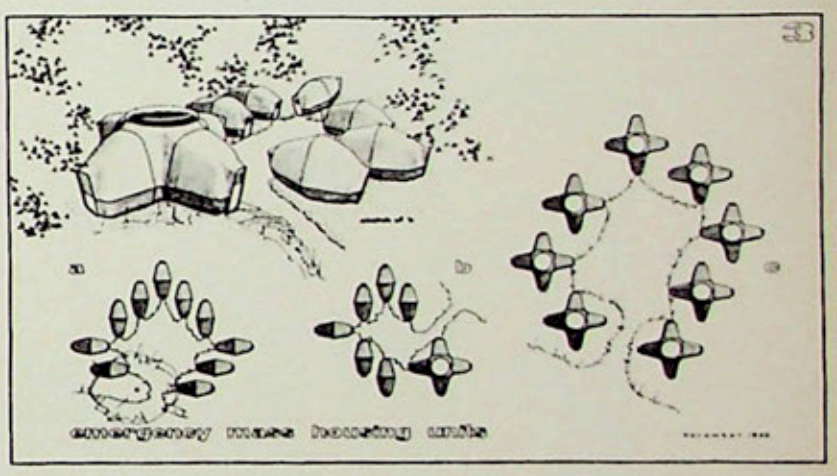
MATIÈRES PLASTIQUES

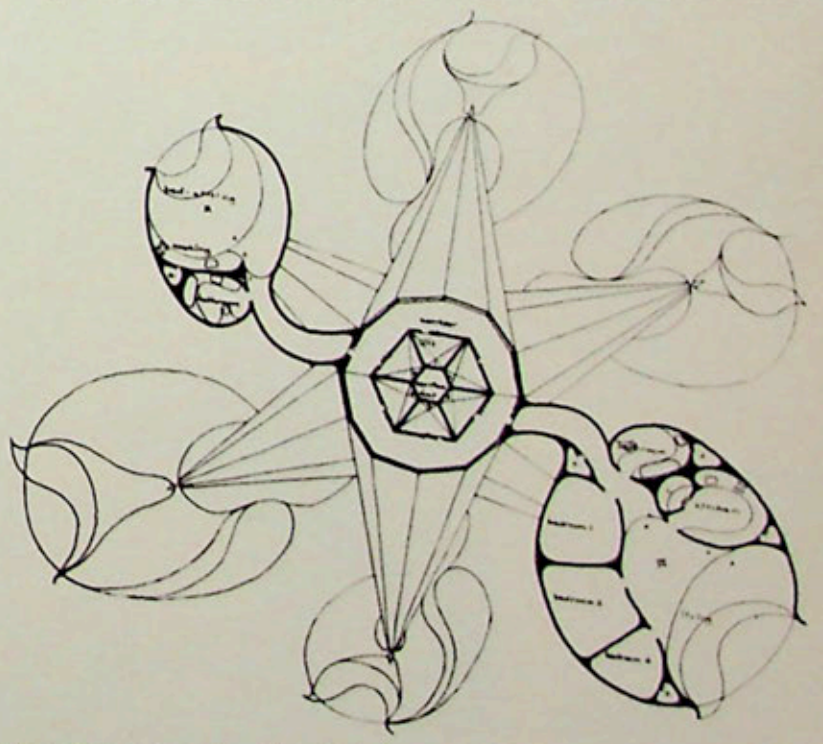
Ce projet du Prof. Albert G.H. Dietz comprend un couloir périphérique sur lequel ouvre une série de petites pièces disposées en anneau autour d'une grande pièce centrale circulaire. Toutes les parties sont préfabriquées et peuvent être facilement et rapidement montées sur le terrain même.

◀ Cette extraordinaire construction en hauteur a été imaginée par l'architecte anglais Arthur Quarmby qui lui donne le nom de « cluster block ». Il s'agit d'un immeuble d'habitation comprenant une colonne centrale de béton à laquelle sont accrochées des cellules de matières plastiques en forme de coquilles qui s'étagent en spirale les unes au-dessus des autres. La colonne centrale contient six ascenseurs. Les unités d'habitation de ce gratte-ciel révolutionnaire comprennent trois types d'appartements différents (voir en bas de cette page). Leurs propriétaires peuvent, lorsqu'ils changent de lieu de résidence, emporter leur unité avec eux pour la faire accrocher à un autre building du même type ou la transformer en maison individuelle. Le prix de l'unité se monterait approximativement à 500 à 700 livres.

De nombreuses expériences ont prouvé qu'après des catastrophes naturelles (inondations, incendies, etc.), des milliers et des dizaines de milliers de personnes pouvaient se trouver du jour au lendemain sans abri. Pour leur assurer un logement provisoire, Arthur Quarmby a projeté des unités d'habitation en plastiques de divers types, pouvant convenir soit à quatre personnes au minimum, soit à une petite communauté au maximum. Etant très faciles à transporter et à monter, elles résolvent parfaitement un programme d'urgence. ▼

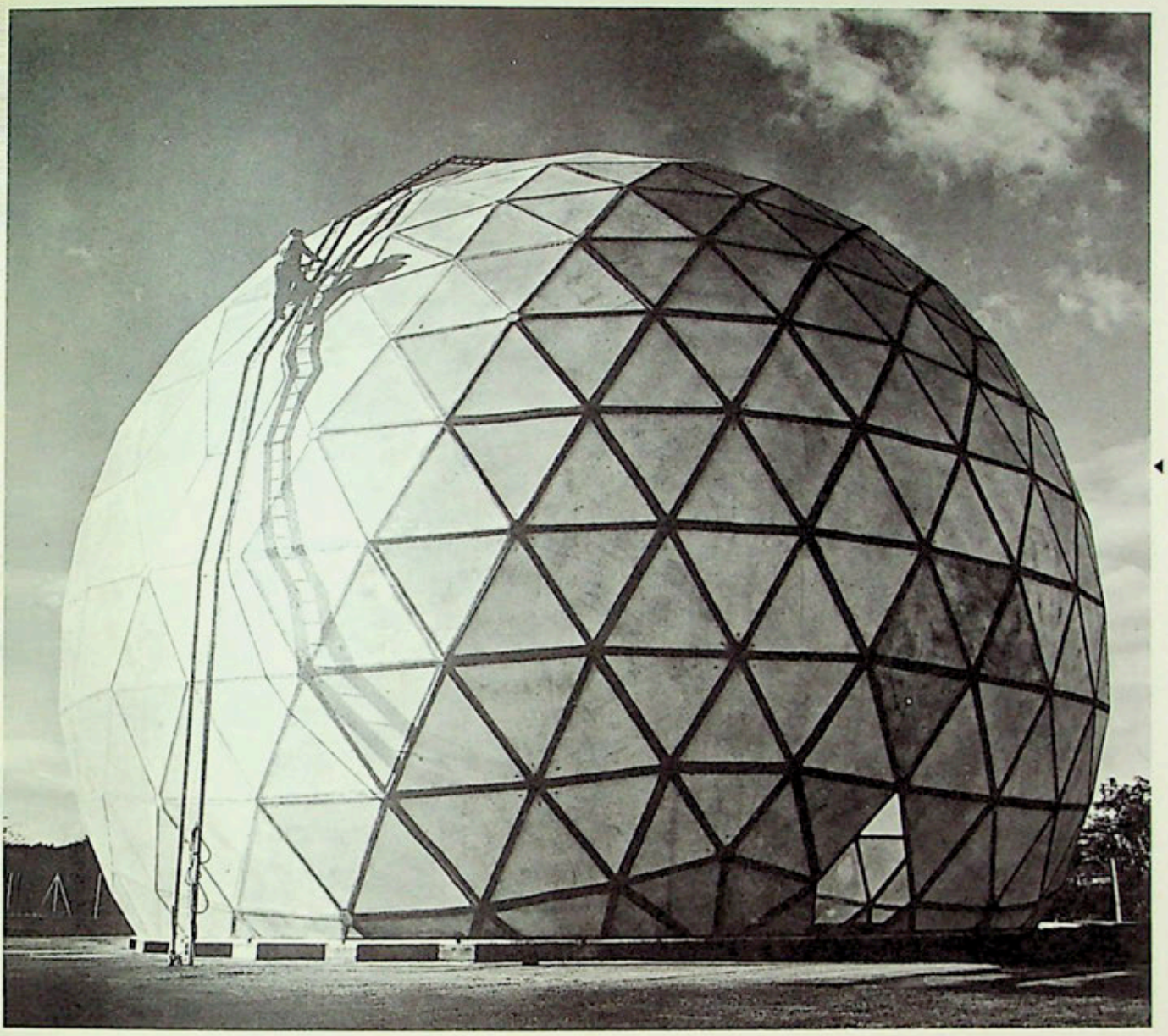






MATIÈRES PLASTIQUES

Cette couverture en polyester renforcé de fibres de verre a été conçue par l'architecte George Nelson et le Prof. Albert G.H. Dietz pour les pavillons de l'Exposition Américaine de Moscou en 1959. Elle consiste en parasols de forme hexagonale groupées en ruche et dont la translucidité assure un éclairage diffus excellent. Les éléments structuraux furent préfabriqués aux Etats-Unis et montés sur place par des ouvriers russes sans aucune difficulté et très rapidement.

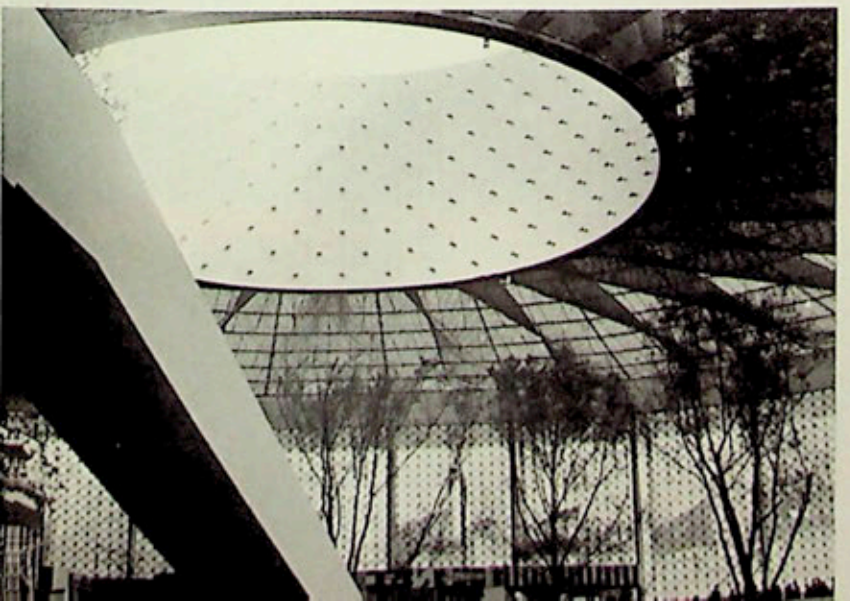


◀ Le Dr Z.S. Makowski considère que les « radomes » constituent un des meilleurs exemples de l'emploi structural des plastiques. Contenant des radars ou du matériel électronique, ils doivent être perméables aux radiations électromagnétiques et donc être construits en matériaux non métalliques. Ce radome a été construit en 1962 pour l'English Electric Ltd.

Ci-dessous

Oeuvre de Edward Durell Stone, le Pavillon des Etats-Unis à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 présentait un emploi très spectaculaire des plastiques (ci-dessous). La couverture en polyester renforcé de fibres de verre était accrochée à une grille métallique centrale. Sa transmission lumineuse était si parfaite qu'il fallut la diminuer de 25 % par des pigments blancs opaques afin de ne pas trop éblouir les visiteurs.

à en indiquer l'usage et l'on ne compte d'ailleurs plus les applications qui en ont été faites (films de chlorure de vinyle ou de polyéthylène), mais la possibilité d'obtenir une couverture à la fois étanche, résistant parfaitement aux agents mécaniques ou thermiques et offrant tous les degrés de translucidité — jusqu'à une transparence égale à celle du verre — devait naturellement assurer leur succès dans ce domaine. Utilisables en rouleaux continus, en plaques planes ou ondulées ou en éléments autoportants, leur pose est facile et rapide. Si les réalisations de ce type sont innombrables (rappelons ici pour mémoire la patinoire de Louis Saint-Calbre à Boulogne-Billancourt, publiée dans notre n° 75), certaines méritent toutefois que l'on s'y arrête un instant. C'est le cas en particulier de celle imaginée par l'architecte Edward Durell Stone pour le pavillon des Etats-Unis à

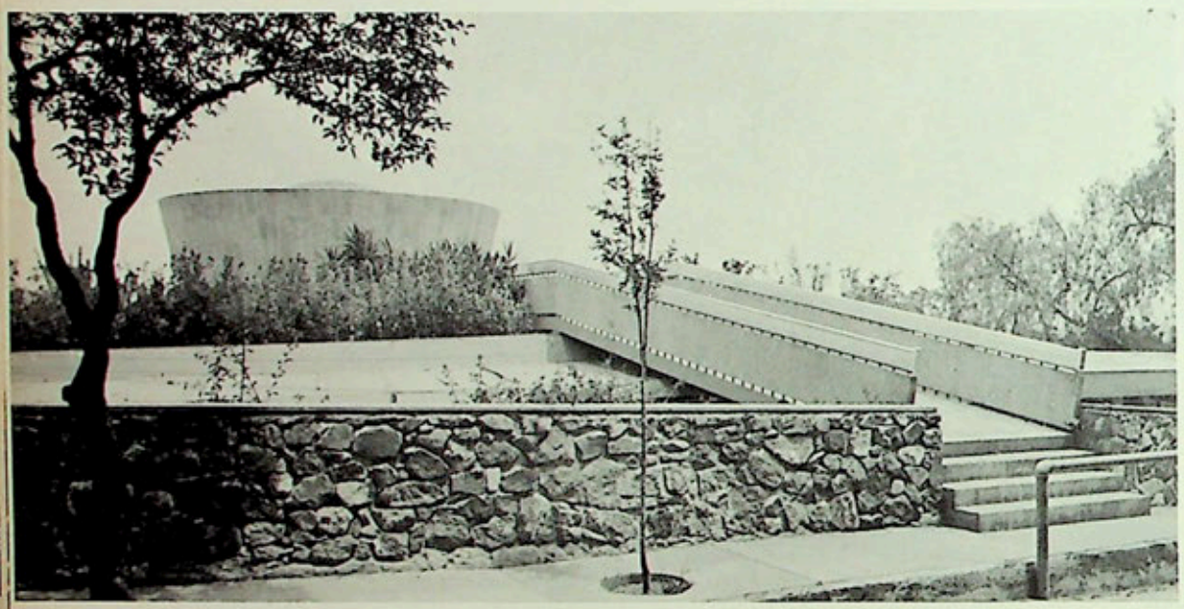


l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 (voir « L'Œil », n° 40). La couverture de cet immense pavillon circulaire de 100 mètres de diamètre « consistait en sandwiches translucides dont les faces de 1 à 2 millimètres d'épaisseur en polyester renforcé de fibre de verre étaient liées par des adhésifs à une grille centrale formée de petits rayons d'aluminium. L'épaisseur totale du sandwich était de 8 centimètres environ. Celui-ci était assez fort pour couvrir les 3 mètres et porter les charges du toit entre les pannes tout en transmettant une grande quantité de lumière. [...] la paroi extérieure circulaire, haute d'à peu près 10 mètres, était enfermée dans du chlorure de polyvinyle entièrement transparent pour donner le maximum de lumière solaire dans la journée et pour fournir un mur brillamment lumineux la nuit. Le but de l'architecte était de réaliser un bâtiment éclatant de lumière de nuit et de jour. Les plastiques fournissaient la réponse ». (Extrait d'un texte aimablement envoyé par le Prof. Albert G.H. Dietz.) Ajoutons que le pavillon de la France à cette même exposition, œuvre de Guillaume Gillet et René Sarger (voir « L'Œil », n°s 40 et 62), comportait de son côté une très intéressante couverture en « cocon », c'est-à-dire formée d'un voile de plastique déposé au pistolet sur une trame tendue également en plastique.

Dans un esprit différent, mais à un égal niveau de qualité, l'architecte mexicain Pedro Ramírez Vázquez a réalisé il y a deux ans pour la nouvelle annexe du Musée National d'Histoire de Chapultepec un remarquable dôme de 8 mètres de diamètre en fibre de verre et polyester modifié à l'acrylique formant une calotte hémisphérique parfaite d'une épaisseur de 4,5 mm. offrant une résistance moyenne approchée de 100 kg. par m².

mais large cette fois de 20 mètres de diamètre sera bientôt installé au Musée de Ciudad Juarez que construit actuellement le même architecte.

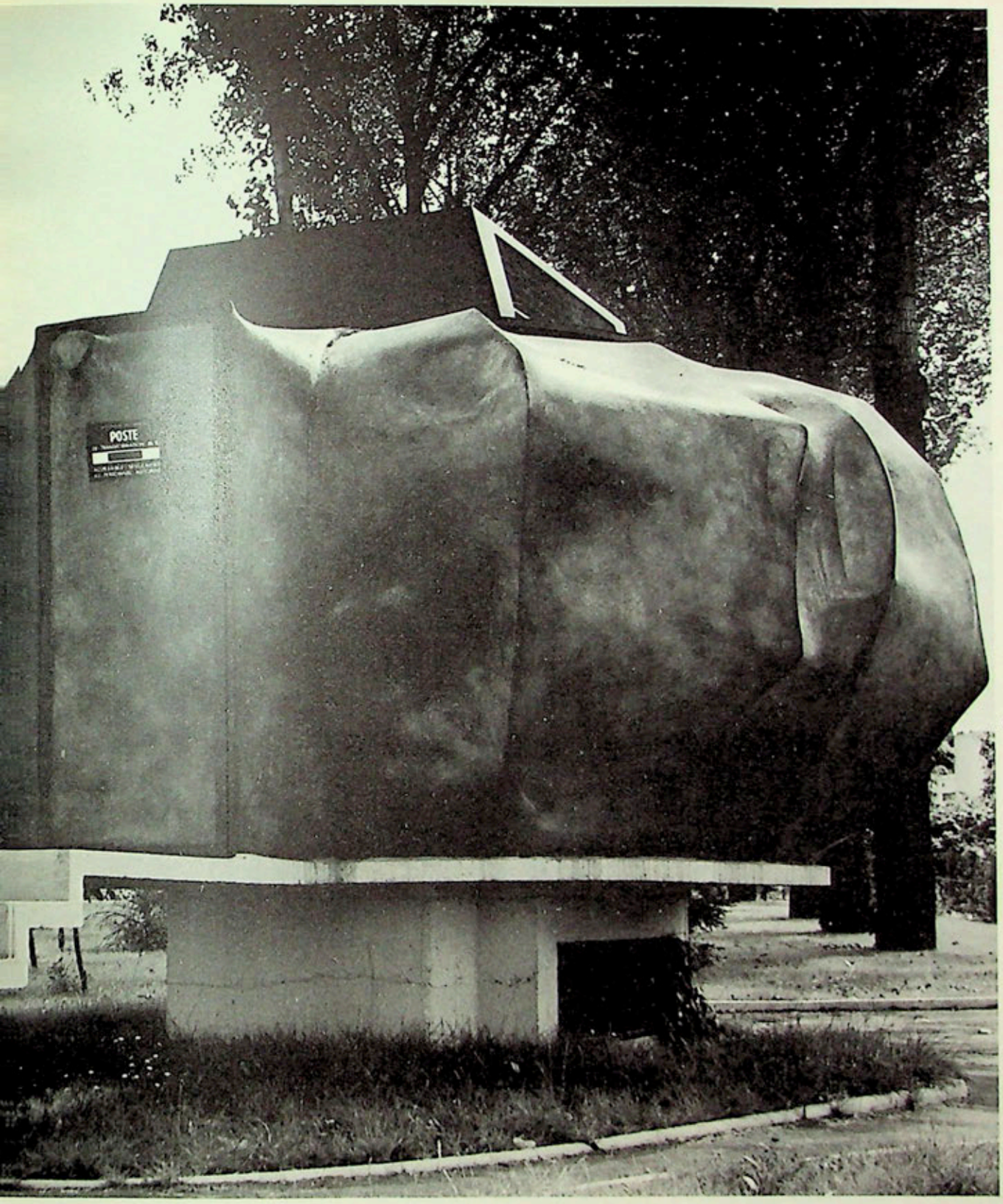
On ne saurait omettre de mentionner, d'autre part, le système de couverture désormais célèbre inventé par Richard Buckminster Fuller (voir « L'Œil », n° 75) puisque ses dômes géodésiques sont le plus souvent recouverts de membranes de matière plastique. Cette solution ouvre du reste des débouchés si importants aux plastiques que le Dr Z.S. Makowski — un des grands spécialistes de la question — n'hésitait pas à déclarer à un tout récent symposium organisé à Londres sur le thème des « Reinforced Plastics in Building » que « l'usage le plus spectaculaire des plastiques comme principal matériel structural portant est fourni par les dômes plastiques, spécialement les radomes, construits dans maints pays durant ces dernières années. Ces exemples — ajoutait-il — montrent bien la particulière adaptabilité des plastiques pour de tels systèmes. En fait



dans beaucoup de ces cas les plastiques sont les seuls matériaux structuraux qui puissent satisfaire toutes les exigences de l'usager. A cause de leur translucidité les plastiques peuvent être employés comme l'unité structurale qui enclôt l'espace et fait en même temps entrer la lumière à l'intérieur du bâtiment. Les radomes plastiques sont un excellent exemple de l'emploi structural des plastiques. Leur diamètre varie d'environ 6 à 40 mètres quoique leur tendance générale les porte vers des dimensions plus grandes. On prépare actuellement des projets pour des radomes de 90 mètres de diamètre. Ces dômes abritent des antennes de radar ou du matériel électronique et doivent être transparents aux radiations électromagnétiques et en conséquence être construits avec des matériaux non métalliques. Les plastiques sont idéaux pour de tels buts. »

Le grand ingénieur allemand Frei Otto s'est également préoccupé du difficile problème des couvertures légères sans point d'appui interne et leur a apporté des solutions originales et souvent fort spectaculaires dans lesquelles les matières plastiques tiennent une place de choix. Qu'il s'agisse de couvrir un pavillon d'exposition (Entrée de l'Exposition des Jardins de Cologne, 1957), un chantier aussi vaste que celui d'un barrage (entreprise réalisée vers 1953 par Frei Otto et Fritz Leonhardt pour le barrage de Göschenenalp en Suisse), un port ou même une vallée, il est en effet certain que ce sont certaines catégories de plastiques qui, grâce à leur légèreté, leur transparence et leur incombustibilité répondent généralement le mieux aux nécessités du programme. C'est à celles-ci que Frei Otto a eu tout naturellement recours, par exemple, pour son récent projet de couverture du port de Brême par voiles suspendues (cf. « L'Architecture d'Aujourd'hui », n° 99, pp. 84-85) et ce sont encore à elles qu'il pense dans ses recherches d'« enveloppes » transparentes à usages multiples qui permettraient d'enclore dans des conditions climatiques idéales non seulement les maisons individuelles ou même de grandes constructions publiques, mais encore des régions entières, les protégeant du soleil et du vent, fertilisant les déserts et les steppes (cf. « L'Architecture d'Aujourd'hui », n° 102, pp. 89-93). On sait que, malgré leur apparence parfois chimérique, les études de ce visionnaire acquièrent une influence de plus en plus grande dans tous les pays (en France, par exemple, où René Sarger a récemment fondé un Institut Technique des Résilles et Voiles Prétendues). Un autre domaine dans lequel Frei Otto s'est encore distingué et

MATIÈRES PLASTIQUES



◀ Les architectes parisiens M. Grenier, P. Kowalski et P. Muel ont mis au point une technique originale et fort intéressante de moulage d'éléments en matières plastiques qui semble susceptible de changer complètement l'aspect esthétique des bâtiments construits selon cette méthode, comme on peut s'en rendre facilement compte en considérant la forme insolite de ce transformateur d'électricité élevé à Fresnes il y a deux ans.

Page ci-contre

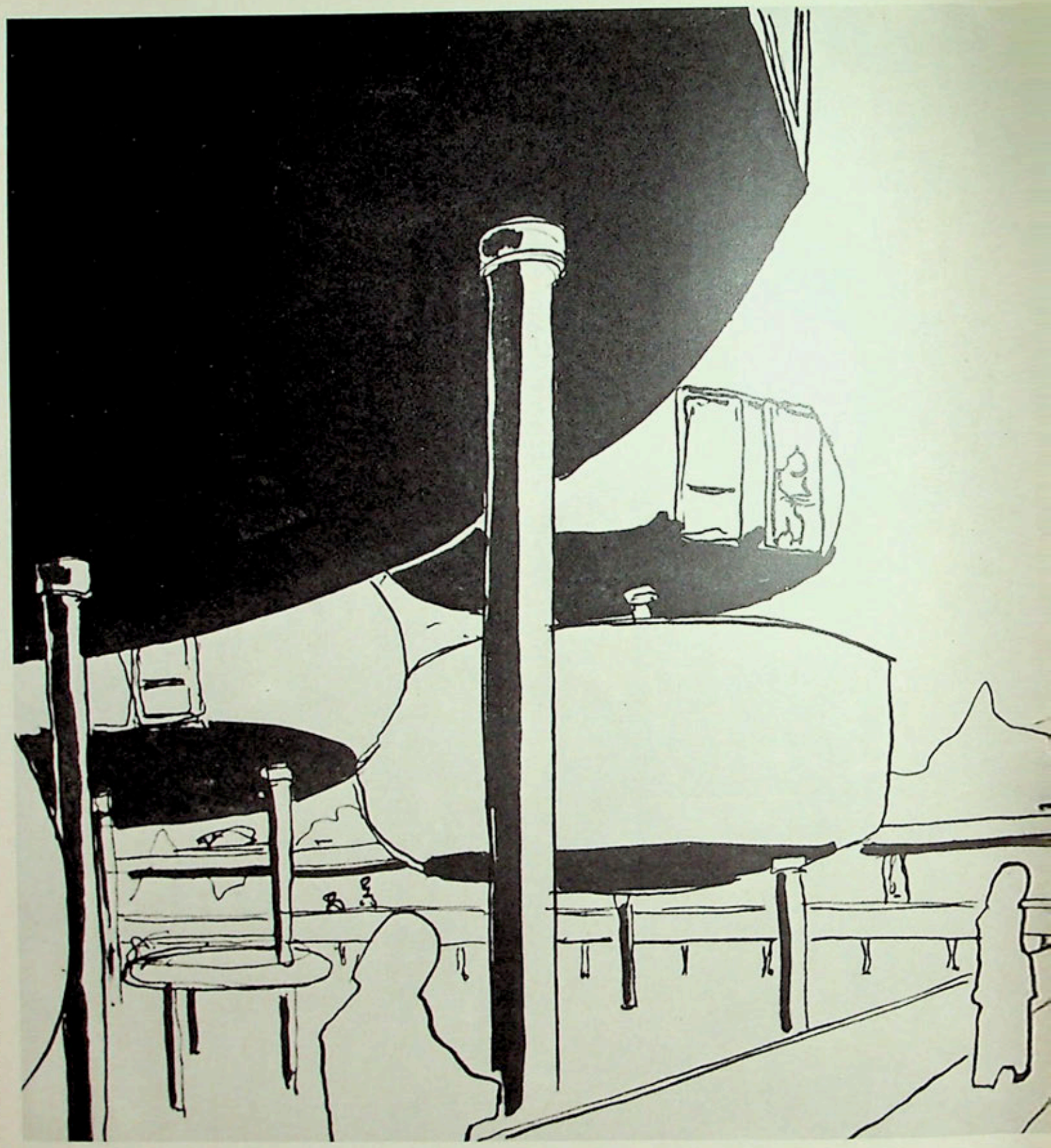
Les diverses salles d'exposition et les services du nouveau Musée National d'Histoire de Chapultepec, construit en 1960 par l'architecte mexicain Pedro Ramírez Vâzquez, s'ordonnent en couronne autour d'une imposante salle centrale en forme de cône tronqué destinée à mettre en valeur une unique pièce : un exemplaire de la Constitution de 1917. La paroi circulaire étant aveugle, ce cône est coiffé par un dôme translucide en fibre de verre et polyester de 8 m. de diamètre.

A l'extrême-gauche

En collaboration avec David Appleby, Arthur Quarmby a réalisé pour les « British Railways » de très intéressantes structures en plastique destinées à abriter des relais électroniques de signalisation. Les éléments de base dont on voit ici le montage sont conçus de telle sorte que leur assemblage permette de construire différents types d'abri de grandeur et forme variables.

◀ Cette étonnante villa, due aux architectes genevois Camoletti, Häusermann et Hoechel, est le prototype d'une cellule d'habitation adaptable à des localisations variables. Elle a été réalisée en voiles minces de béton armé, mais des études sont en cours pour réaliser un autre prototype en matières plastiques, ces dernières convenant beaucoup mieux à ce genre de construction. L'étude porte sur une pellicule en mousse armée. Un seul moule est nécessaire.

MATIÈRES PLASTIQUES



Partant du prototype d'habitation présenté à la page précédente, les architectes B. Camoletti, P. Häusermann et E. Hoechel ont conçu un grand nombre de projets d'habitat collectif et même d'urbanisme par simple juxtaposition et superposition des cellules au moyen d'un système de poteaux. Ils envisagent ainsi de former des lotissements tridimensionnels allant jusqu'à dix étages et plus. Ces lotissements pourraient être également superposés dans le cadre de l'ossature lourde d'une ville satellite ou d'un quartier d'habitation vertical qui pourrait aller jusqu'à une hauteur d'un kilomètre.

Ci-dessous, à droite

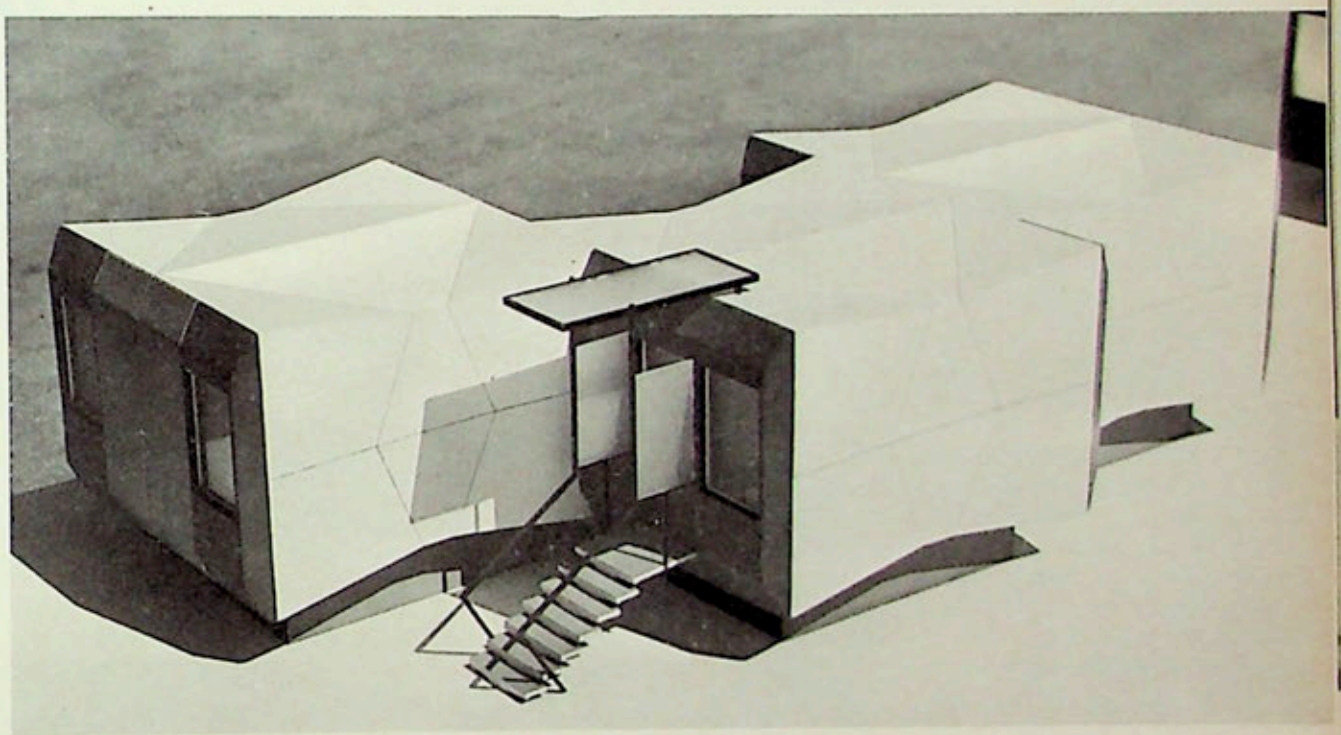
Les architectes Joseph Schiffer et Marvin Goody et les spécialistes du M.I.T. ont réalisé un premier prototype d'école « flexible » entièrement préfabriquée et faisant très largement appel aux matières plastiques. Les parapluies formant la couverture sont composés de quatre éléments identiques en polyester, fibre de verre et polyuréthane, supportés par un poteau d'acier ou d'aluminium servant à l'écoulement des eaux de pluie.

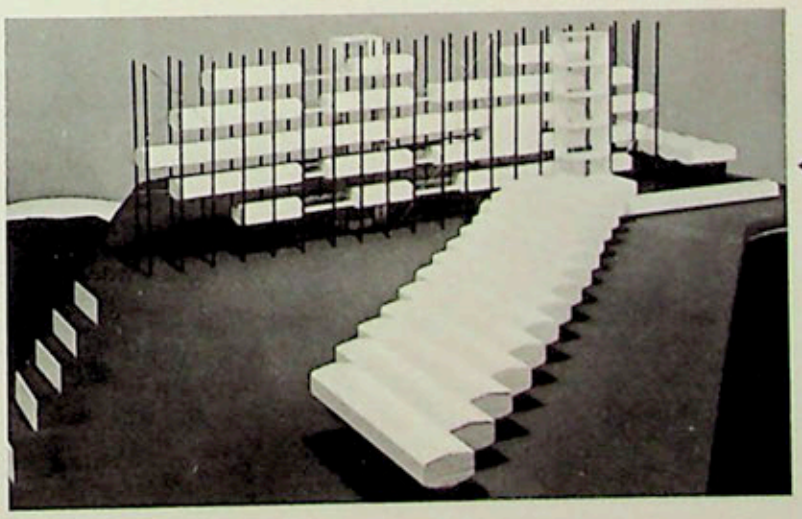
dans lequel les plastiques s'imposent incontestablement est celui des structures gonflables qui a connu depuis quelques années une extension considérable. Il s'agit d'enveloppes de haute résistance, légères et pliables, dont la tension est assurée par gonflage pneumatique et qui délimitent de vastes espaces clos en forme de demi-cylindres ou de demi-sphères susceptibles d'abriter des salles de spectacles ou d'expositions, des installations sportives, etc. La réalisation la plus célèbre de ce genre est probablement le grand pavillon pneumatique à coupoles imbriquées imaginé en 1960 par l'architecte américain Victor Lundy pour une exposition itinérante consacrée aux emplois pacifiques de l'énergie atomique. Long de 91 mètres, large de 38 et haut de 19, ce pavillon en nylon revêtu de vinyle était entièrement transportable (il ne pesait que 28 tonnes) et comprenait une salle de cinéma de 300 places, une salle de conférences et un réacteur expérimental. A ce stade de telles structures deviennent de véritables œuvres architecturales.

Les matières plastiques ne doivent pas être considérées, en effet, comme de simples matériaux d'appoint d'un usage limité. Elles peuvent aussi — et doivent — être considérées comme des matériaux complets déterminant des solutions architecturales spécifiques et demandant à être traitées dans leur esprit même et en fonction de leurs propriétés particulières. Comme l'écrit très justement le Dr Z.S. Makowski, « il faut comprendre que tout matériau nouveau a son propre champ d'application pour lequel il est particulièrement adapté et devrait être utilisé seulement en raison de ses propriétés supérieures et non comme un produit de remplacement bon marché d'un autre matériau ». Les dômes et les structures gonflables nous ont déjà offert de bons exemples de ces usages autonomes, mais il est également possible de créer des structures beaucoup plus complexes et réellement architecturales.

La première expérience importante et volontairement radicale tentée en ce sens fut la construction en 1955-1956 d'un prototype d'habitation individuelle entièrement réalisé en matières plastiques. Ses auteurs — Ionel Schein (conception architecturale), Yves Magnant (conception technique) et R.A. Coulon (architecte-conseil) — eurent le courage de faire résolument table rase des critères et des habitudes de pensée issus des techniques antérieures pour exploiter au maximum les possibilités des matériaux employés. *(Suite p. 78)*

Ce prototype de maison en éléments modulés de polyester armé a été conçu par l'architecte milanais Cesare Pea en 1957 et présenté la même année à la Foire de Milan. Un nombre variable de blocs standard peuvent être diversement assemblés et servir selon les besoins de maison de week-end, bungalow, cabines de sport. ▼





◀ L'architecte belge François Jamagne est l'auteur d'un très intéressant projet pour un Musée d'Art ancien et moderne destiné à la ville d'Anvers. Un certain nombre de cellules mobiles formées de coques en polyester renforcé et constituant des salles d'exposition ou des réserves prennent place à l'intérieur d'une ossature fixe. On peut ainsi changer l'ordre des salles ou en augmenter le nombre au fur et à mesure des acquisitions.

L'ARCHITECTURE ACTUELLE S'ORIENTE-T-ELLE VERS UN NOUVEAU BAROQUE?

Les plus importants architectes d'aujourd'hui ont répondu à l'enquête de Guy Habasque

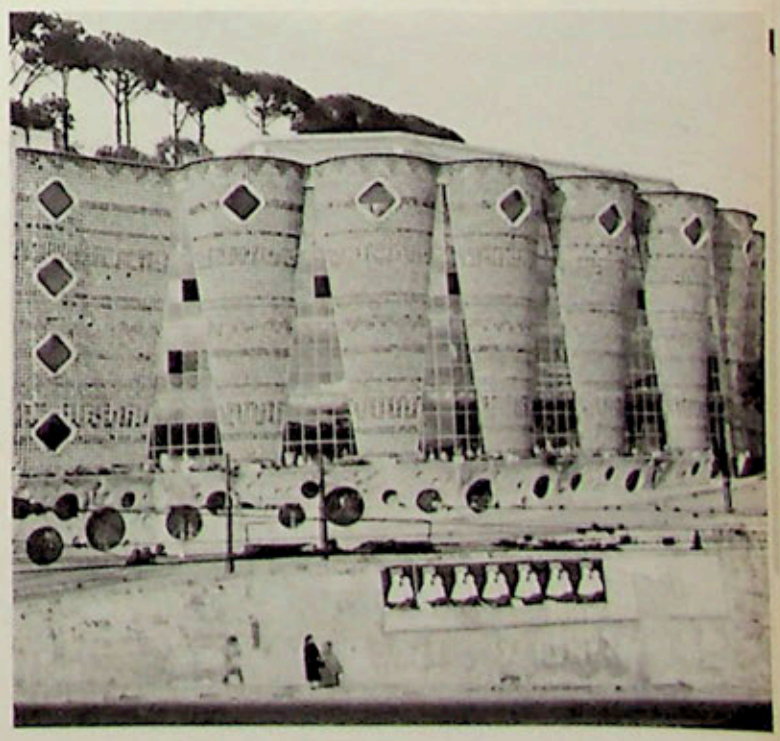
Il est parfois, dans le domaine des idées comme dans celui de la médecine, des abcès qu'il faut vider pour échapper à une confusion intellectuelle qui, trop longtemps entretenue, risquerait fort de masquer la réalité et de détourner les esprits des problèmes essentiels auxquels ils devraient d'abord s'attacher. En ce qui concerne plus précisément l'architecture, il apparaît, par exemple, que la reconnaissance et la classification un peu hâtives d'un style « baroque » contemporain par une grande partie de la critique spécialisée reposent en dernière analyse sur une série d'équivoques qu'il convient de faire cesser.

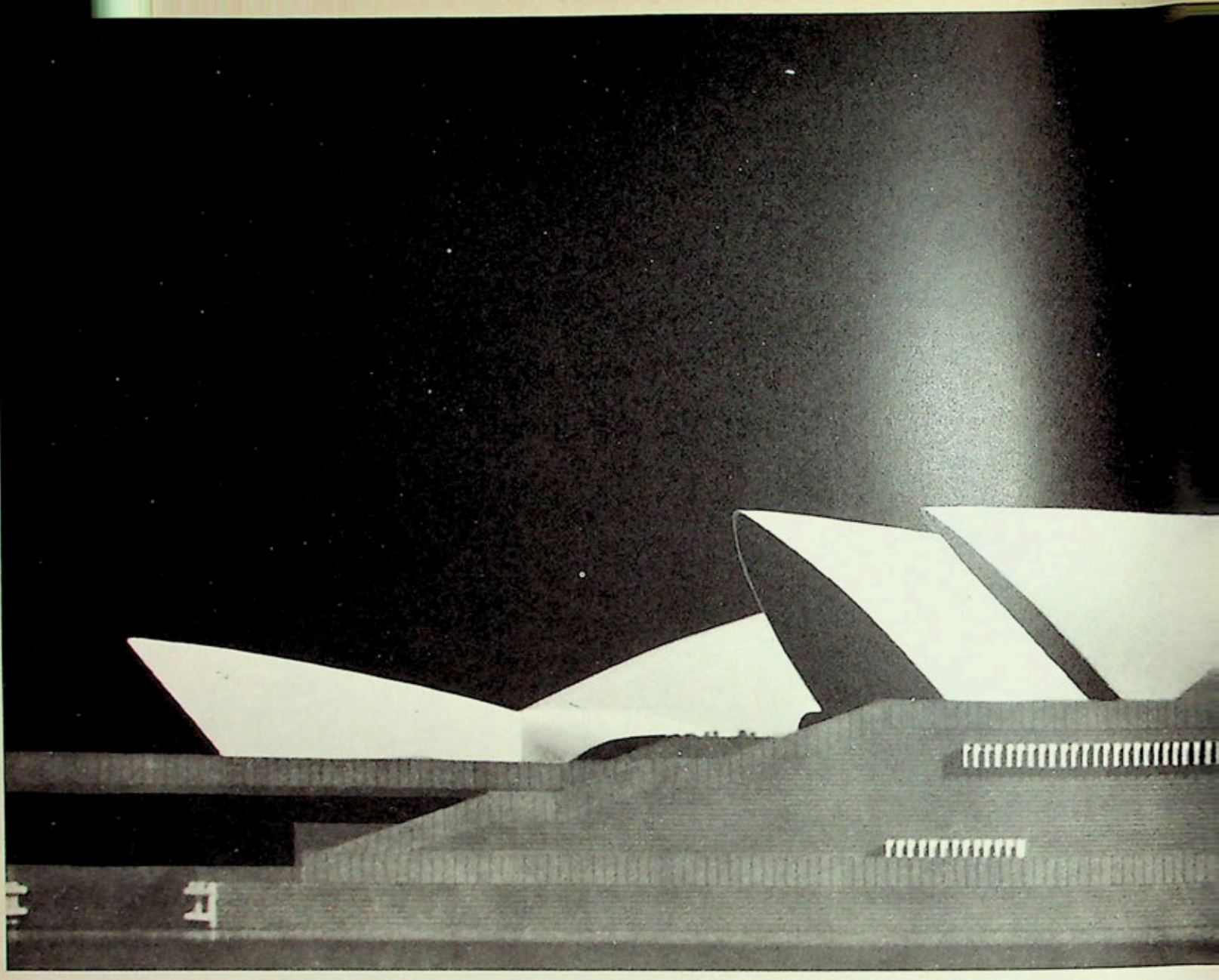
Encore que cette façon de voir les choses n'ait pas très bien correspondu non plus à la réalité, il semblait généralement admis jusqu'à il y a peu de temps encore que l'architecture de la première moitié du XXe siècle avait tendu, dans son ensemble et malgré diverses vicissitudes, à l'affirmation d'un style sobre, dépouillé, volontiers rigoureux et dans lequel la pureté des formes et des volumes dérivait du respect volontaire de la fonction. A ne considérer du moins que les œuvres de Rietveld, Oud, Mies van der Rohe et même celles de Neutra ou celles antérieures ou immédiatement postérieures à la guerre de Gropius et Le Corbusier, cette conception n'était pas entièrement fausse. Il est certain que, même s'il ne s'agissait que d'une tendance parmi d'autres, celle-ci paraissait effectivement dominer et donna en tout cas naissance à un style international assez facilement reconnaissable qui triompha incontestablement durant les années cinquante. Juger toute l'architecture contemporaine à l'aune de cette tendance n'en constituait pas moins un abus et rendait très difficile de situer sans injustice l'œuvre d'un Wright et l'apport de grands constructeurs comme Torroja, Freyssinet ou Maillart. La construction par Le Corbusier en 1955 de la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, le succès de plus en plus grand obtenu par les structures de Nervi et de Candela et la redécouverte enthousiaste de l'étrange tentative lyrique de Gaudi portèrent les premiers coups sérieux à ce schéma plus commode que véridique et obligèrent ceux qui l'avaient admis à reconsidérer leur position.

Tout ce que cette conception avait de théorique et de dogmatique semble malheureusement se retrouver — mutatis mutandis — dans l'actuelle croyance en l'avènement d'un nouveau baroquisme qui, si l'on en croit ses champions, serait en train de surgir des ruines d'un rationalisme et d'un fonctionnalisme définitivement dépassés. S'il est exact que l'architecture contemporaine n'est pas tout entière définie par l'idéal primitif du Bauhaus ou du Stijl, ni représentée par la seule école de Mies (le professeur Zevi l'a suffisamment souligné), ne serait-ce pas toutefois tomber de Charybde en Scylla que de croire que l'imagination formelle prime totalement les autres données et que le style de demain ne pourra être que baroque? Certes, comparées à celles des années 1925-1950, les formes de l'architecture actuelle sont de plus en plus libres, souples, complexes, voire même délibérément expressives et mon confrère Michel Ragon, par exemple, a beau jeu d'énumérer les constructions dont l'aspect parfois surprenant tranche sur celui de la plupart des édifices antérieurs. « Une tendance baroque et romantique — écrit-il — se fait actuellement jour. Les ingénieurs ont créé une nouvelle forme paraboloïde hyperbolique inspirée de la selle de cheval et que l'on a comparée à l'invention du dôme par

◂ *Les premières créations d'Erich Mendelsohn procèdent d'un souci d'expression lyrique et dynamique assez éloignées des grandes œuvres calmes de sa maturité. Influencé à ses débuts par l'Art Nouveau, l'expressionnisme et même le futurisme, Mendelsohn porta d'abord son effort sur la création de formes nouvelles, témoin cet étrange observatoire aux formes enveloppantes construits à Potsdam en 1920-21 pour Albert Einstein.*

Ancien élève de F.-L. Wright, ▸ *Paolo Soleri cherche dans l'architecture « un moyen d'égaler la nature ». Situé à Vietri sul Mare, ce bâtiment abrite une fabrique de céramique absolument fonctionnelle derrière une façade à laquelle la répétition des cônes tronqués revêtus de céramique confèrent un aspect volontairement insolite.*

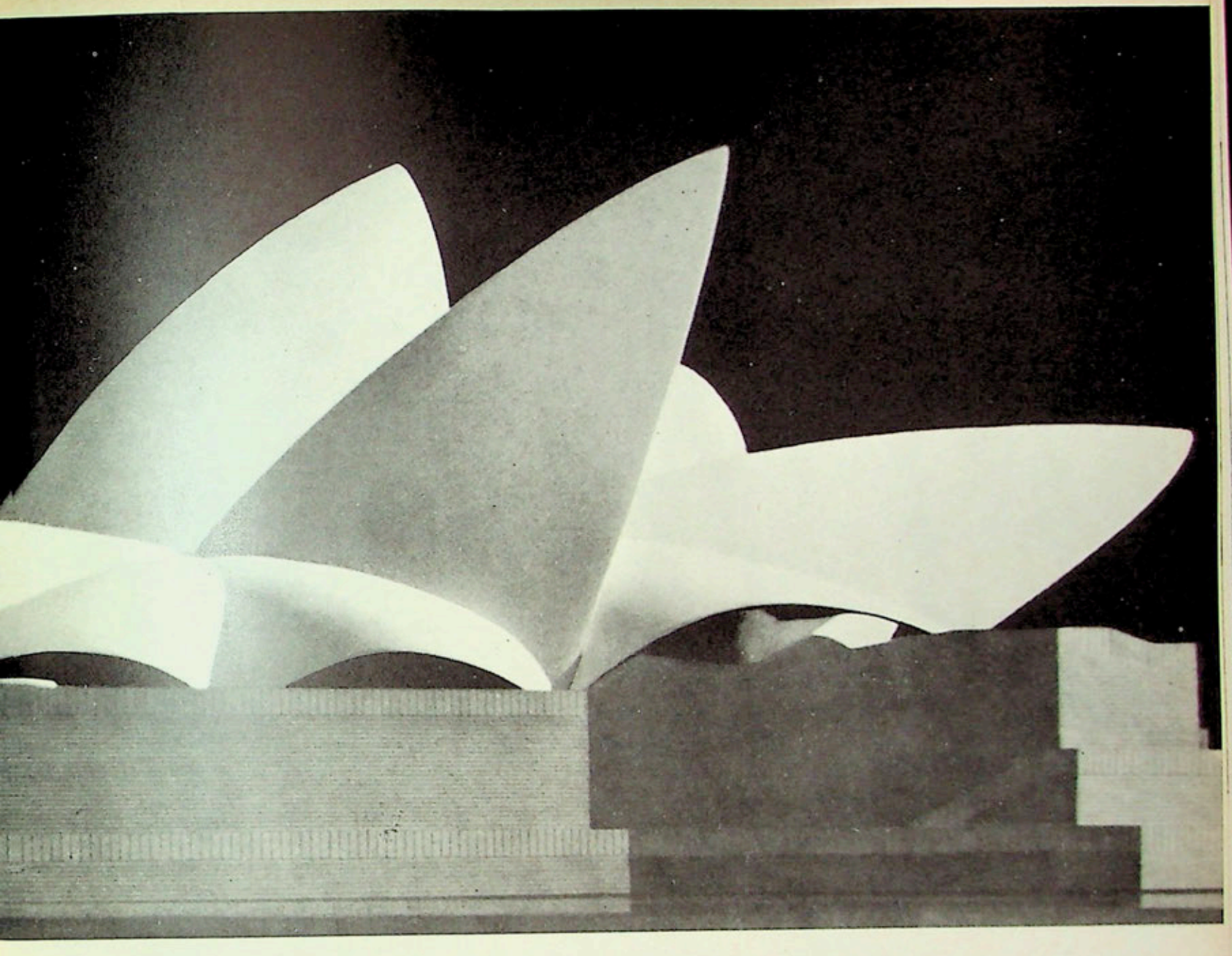




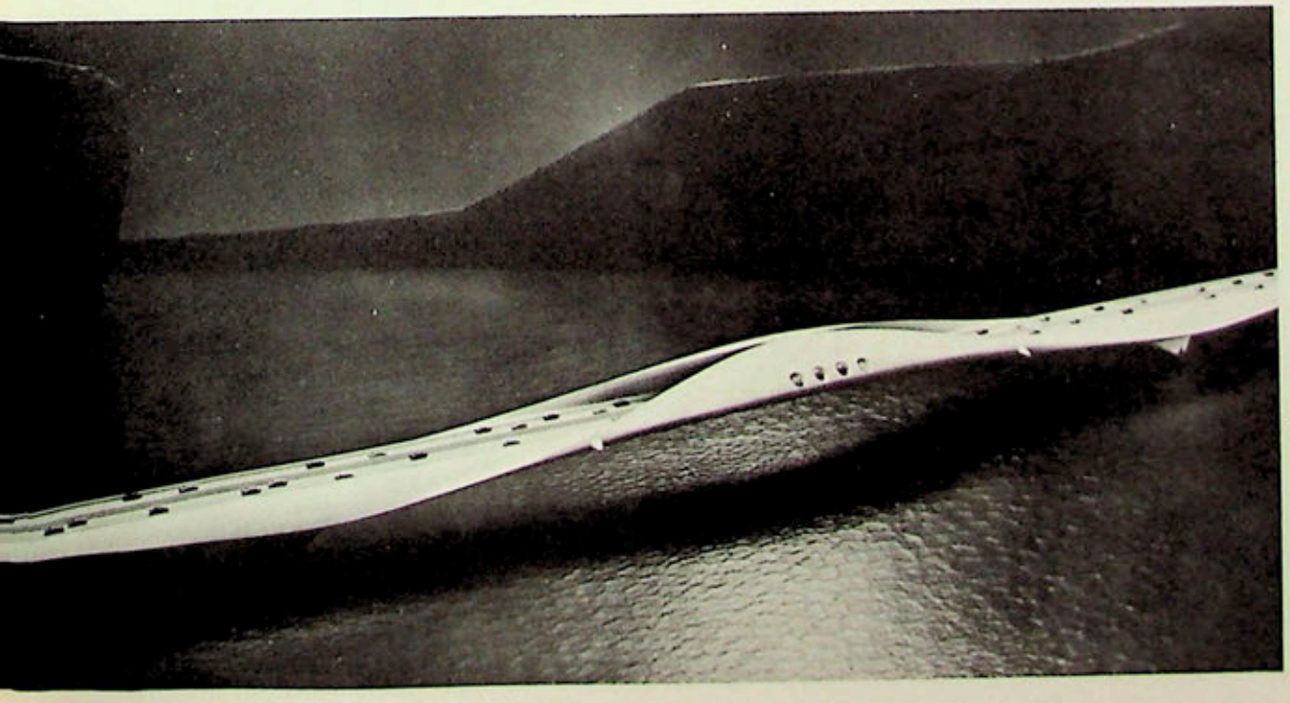
les Romains. Eero Saarinen lui-même, pourtant grand spécialiste de l'angle droit, a modelé comme une forme sculptée le pavillon pour la TWA à Idlewild et son stade de hockey sur glace à Yale. A Brasilia, certains bâtiments de Niemeyer ont un aspect décoratif qui ferait rougir de honte les gens de la génération de 1925 pour lesquels tout ornement devait être exclu au profit du seul fonctionnel. Pour l'Opéra de Sydney, Utzon a groupé plusieurs coquilles de diverses dimensions, gonflées comme des voiles. Candela, au Mexique, dessine des formes souvent acrobatiques. Mais comme nous sortons à peine du cubisme architectural, ces formes ne sont pas sans choquer. Pourtant, la forme de l'oiseau en vol, que nous voyons apparaître dans certaines architectures audacieuses, n'est pas moins fonctionnelle que celle d'un cube. Et Le Corbusier n'a pas hésité à construire Ronchamp en forme de vaisseau. » Mais ces constatations sont-elles suffisantes pour en tirer la conclusion que « c'est une nouvelle idée de la maison ou de l'immeuble-sculpture qui apparaît. Idée qui est certainement appelée à révolutionner les formes de l'architecture contemporaine et qui la fera sortir de la monotonie des formes purement géométriques dans laquelle elle se cantonnait prudemment » ?

Il est également incontestable que « planification et architecture fonctionnelle n'apportent que des solutions partielles au problème d'ensemble: l'aménagement d'un équilibre harmonieux entre les exigences d'une organisation collective et le respect de la singularité individuelle », mais Pierre Restany est-il bien certain que l'homme moderne soit plus à l'aise « dans l'exubérance et le délire architectoniques » et peut-on le suivre entièrement lorsqu'il affirme que « ce retour au baroque, attesté déjà par tant de positions théoriques, de recherches expérimentales ou d'aventures isolées, est l'inéluctable préambule au renouveau lyrique de l'architecture contemporaine » et que « si notre époque réussit à trouver un style, il sera lyrique, éperdument » ? (*Planète*, N° 6, septembre-octobre 1962, p. 68).

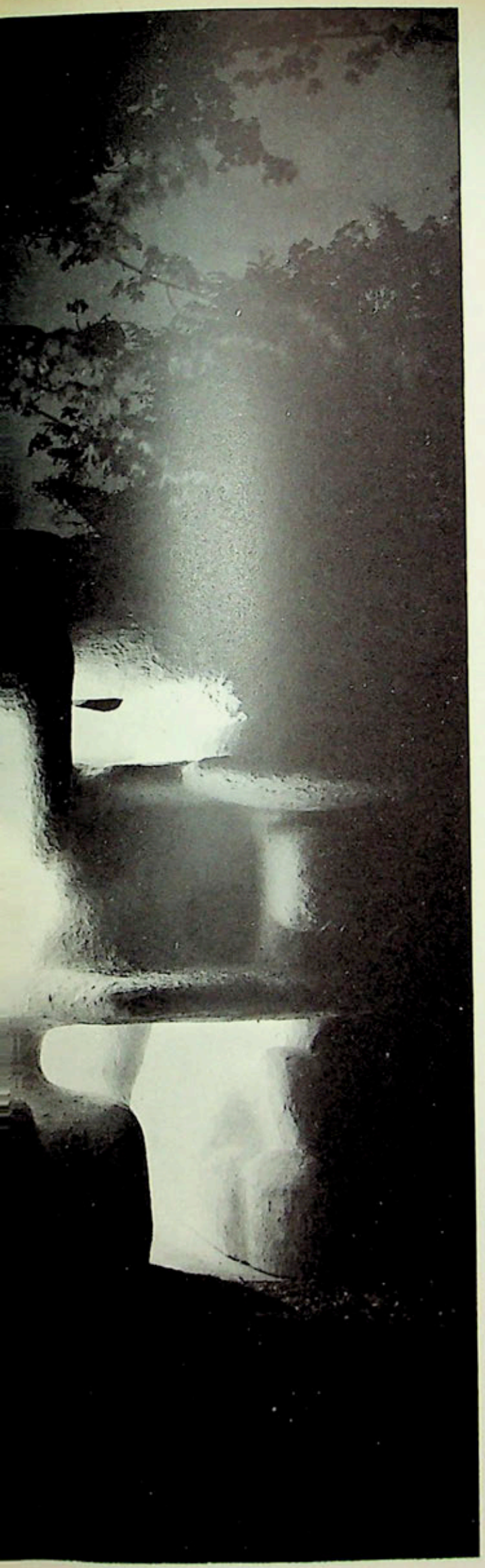
En fait, il est permis de se demander si la critique ne procède pas en l'occurrence à une sorte de transfert esthétique et ne cherche pas à définir la tendance actuelle par simple analogie avec l'évolution qu'elle a cru discerner (à tort ou à raison, peu importe) dans les arts plastiques. Il est significatif à ce point de vue que les deux manifestations qui ont le plus contribué à accréditer cette thèse soient (en France du moins, mais on trouverait des exemples analogues dans les autres pays) des expositions dans lesquelles l'architecture n'était guère considérée que comme un reflet de la sculpture et de la peinture dans le premier cas (« Les Sources du XXe siècle », Musée National d'Art Moderne, novembre 1960-janvier 1961), dans le second comme une activité purement utilitaire



▲ *Le futur Opéra de Sydney est l'œuvre de l'architecte danois Jörn Utzon. Rompant avec la réputation d'extrême sobriété faite aux constructeurs de son pays, celui-ci a conçu un bâtiment assez bas et massif, surmonté d'une série de coques en voiles de béton qui couvriront respectivement une salle de 3000 places, une salle de 1200 places et un restaurant. Malgré la variété des formes, le système de couverture reste d'une très nette logique constructive.*



◀ *Malgré son apparence insolite, ce projet de pont en béton à longue portée, exécuté en 1948 par Paolo Soleri, est à la fois parfaitement fonctionnel et d'une grande pureté plastique. La route et l'élément structural qui la porte forment une poutre continue. La partie inférieure du pont dissimule une voie réservée au trafic lourd.*



et un peu mineure que les artistes viendraient parfois sauver (« Antagonismes 2: l'Objet », Musée des Arts-Décoratifs, mars-mai 1962).

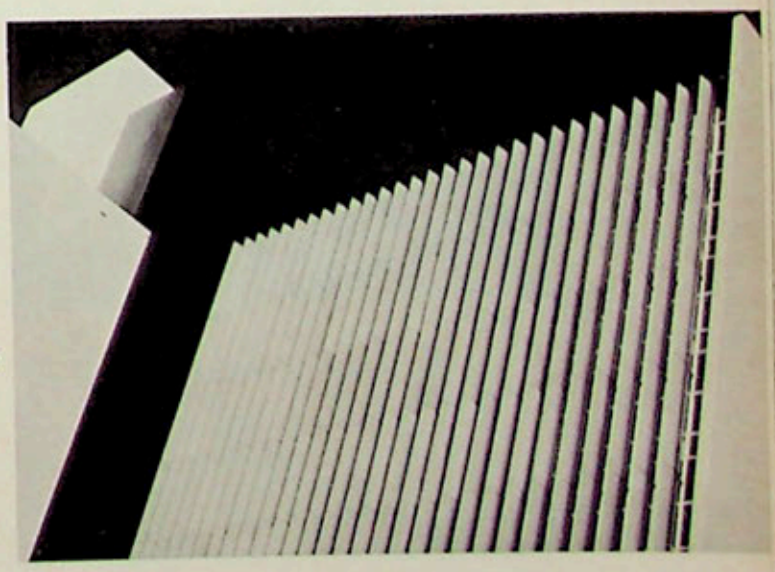
Dans ces conditions, nous avons pensé qu'il ne serait peut-être pas inutile de solliciter l'avis des architectes eux-mêmes et de leur demander s'ils pensaient, eux praticiens, que l'architecture actuelle s'oriente effectivement vers un nouveau baroque. On nous objectera, il est vrai, qu'il est difficile d'être à la fois juge et partie, que les architectes manquent du recul nécessaire et qu'ils ne sont pas forcément les mieux qualifiés pour apprécier l'évolution de leur art. Ceux-ci le savent si bien que plusieurs se sont déclarés modestement incompétents ou fort peu désireux de répondre à une enquête de caractère trop spéculatif à leur gré. C'est le cas, par exemple, de l'architecte espagnol **José-Antonio Coderch** — « Si vous me permettez de vous répondre sincèrement — écrit-il —, je vous dirai que non seulement « l'Architecture » ne m'intéresse pas, ni l'histoire de l'architecture, mais encore que je ne sais pas non plus ce que le mot signifie; les termes baroque et style et leurs possibles significations m'intéressent moins encore. Pour moi, il n'existe que la profession d'architecte et le monde dans lequel nous vivons avec nos semblables. Les œuvres que l'on a produites, que l'on produit ou que l'on produira, voilà ce qui compte pour moi, non en fonction des formes ou des déterminations *(modismos)* qui en résultent, mais en fonction de la vie qu'ont ces œuvres et du bien qu'elles ont réalisé. » Moins catégorique, **Philip Johnson** (qui fut, on le sait, critique avant d'être architecte) reconnaît qu'il prend pour sa part ces choses très au sérieux et qu'à cause de cela même il regrette de ne pouvoir disposer des quelques heures nécessaires pour répondre, mais, parlant de son œuvre, il conclut également: « I would leave the categorization for later historians and really go on building. »

Si l'opinion des architectes ne suffit donc pas pour régler définitivement une question qui relève autant de l'histoire générale de l'esthétique que de l'architecture, il nous semble que leur intervention présentera au moins l'avantage — capital à notre point de vue — de replacer le problème sur son véritable terrain et d'obliger ceux qui en discuteront ensuite à respecter ses données spécifiques au lieu de se livrer à de dangereuses extrapolations.

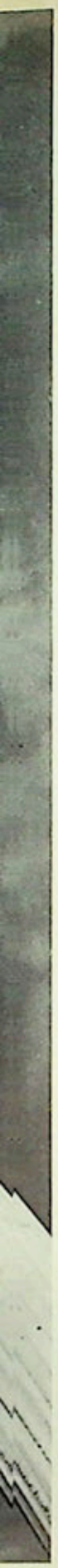
Mais « avant de disserter à propos d'un mot — objecte à juste titre **Guillaume Gillet** —, il faudrait d'abord savoir la signification qu'on lui donne ». Le terme même de *baroque* reste, en effet, très imprécis en dépit des innombrables définitions qu'on a voulu lui appliquer. Il suffit, d'ailleurs, de rappeler les interminables discussions qui marquèrent avant la guerre certaine « Décade de Pontigny » consacrée à un « essai d'élucidation sur la théorie, l'histoire et la critique des concepts « Baroque » et « Baroquisme » pour comprendre qu'il est à peu près impossible de cerner tout à fait clairement une catégorie artistique qui a revêtu des formes extrêmement diverses selon les lieux, les époques et les hommes qui l'illustrèrent. Si Eugenio d'Ors, qui lui voua pratiquement sa vie, avait cru pouvoir trouver un *éon* du baroquisme (c'est-à-dire une constante humaine polymorphe se manifestant tout au long de l'histoire malgré de continuels avatars), sa définition restait si vague que le tableau qu'il dressa des différentes espèces du genre *barocchus* (cf. *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 1936, p. 161) ne comprenait pas moins de vingt-deux espèces — pour ne s'en tenir, disait-il, qu'aux plus connues — et qu'il lui advint même de se demander parfois si cette catégorie ne devait pas être étendue à toute la musique... Aussi ne faut-il pas s'étonner si plusieurs de nos correspondants avouent avoir buté dès l'abord sur l'acception à donner au terme en question.

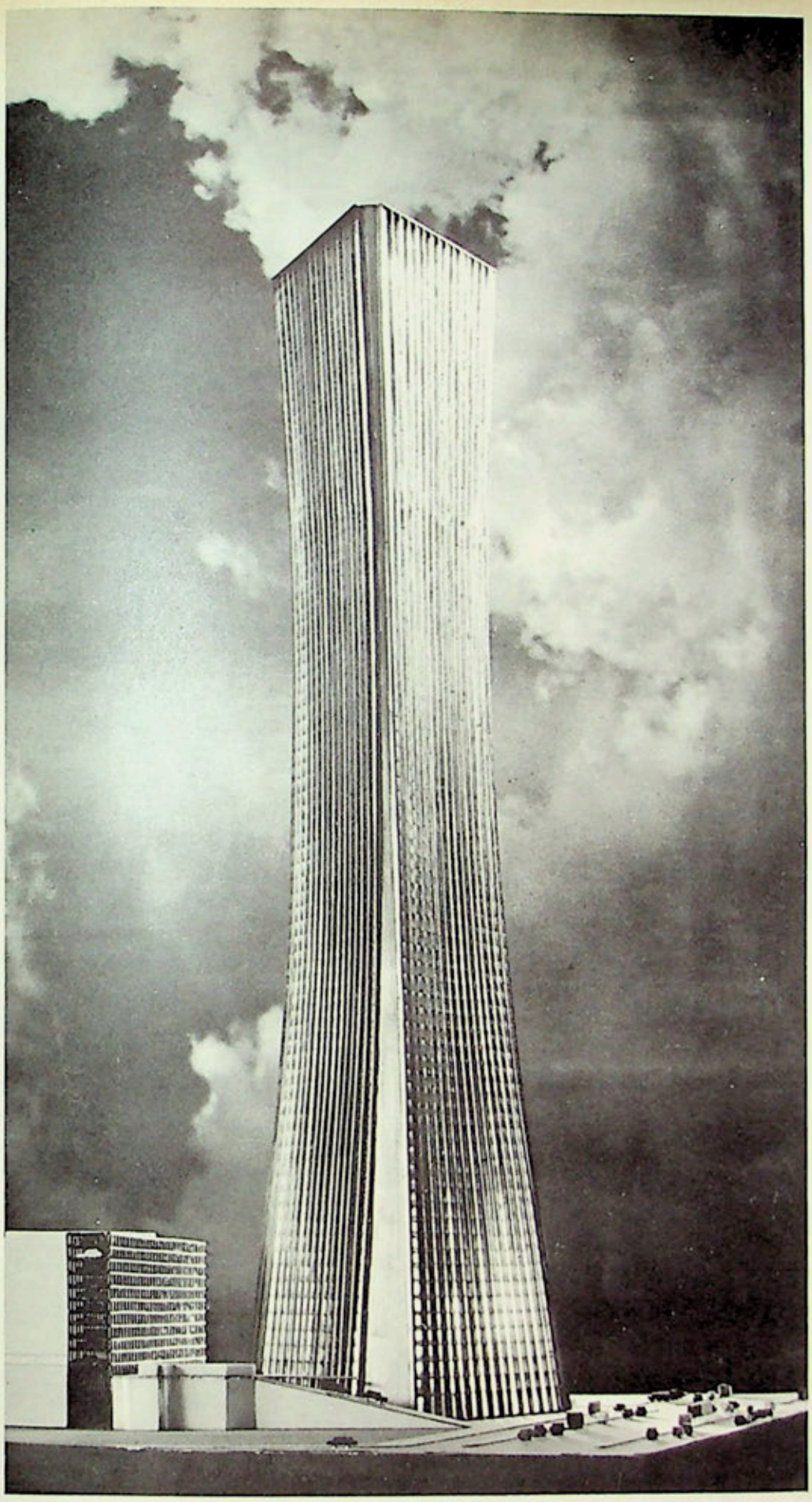
◂ *Avec cette « Sculpture habitacle à double paroi » (1962), A. Bloc a voulu montrer que la sculpture pouvait être un moyen de parvenir à l'architecture. Il ne s'agit ici que d'une expérience d'ordre esthétique, mais d'autres projets en cours, notamment l'étude d'un village touristique en Afrique du Nord, approchent l'architecture de plus près.*

L'architecture « bio-réalistic » de Richard Neutra se situe, de son propre aveu, à l'écart aussi bien du fonctionnalisme arbitraire que de la « flamboyance » d'un baroque moderne. Dans ce grand « Hall of Records », récemment élevé à Los Angeles l'emploi de brise-soleil en aluminium, contrôlés électroniquement dans le but de compenser la rotation de la terre et le mouvement quotidien du soleil, a permis à l'architecte d'animer les façades. ▸



Pour ne pas entrer dans le détail des acceptions historiques particulières et afin de simplifier les choses, ne pourrait-on proposer de s'en tenir à la définition qu'en donne le professeur Zevi dans son célèbre ouvrage *Apprendre à voir l'architecture* (Ed. de Minuit, Paris, 1959, p. 84)? « Le baroque est la libération spatiale, la libération des règles, des conventions, de la géométrie élémentaire et de l'état statique; il est la libération de la symétrie et de l'antithèse entre l'espace interne et l'espace externe. » Cette définition contient, il est vrai, une allusion à la géométrie et à la symétrie qui risque de choquer certains. « Appeler *baroque* certaines formes ou expressions architecturales d'aujourd'hui simplement parce qu'elles ne sont pas orthogonales — déclare **Gio Ponti** — c'est à mon avis une erreur ou au moins une équivoque. » « J'ai quelque difficulté à penser qu'une œuvre se libérant du langage totalement rectangulaire — écrit de son côté **Minoru Yamasaki** — soit *baroque* par comparaison avec les églises de la fin de la Renaissance italienne ou du baroque allemand. » « Au contraire — ajoute **Emile Aillaud** —, des structures rigides peuvent être utilisées dans un esprit baroque. » S'il semble effectivement prouvé que le baroque est plus une question d'esprit que de formes, il n'en est, au demeurant, que plus difficile de cerner le phénomène avec clarté. Du seul point de vue étymologique, le





▲

Le Pavillon Philips, à l'Exposition de Bruxelles en 1958, malgré le curieux effet plastique obtenu par la combinaison de surfaces hyperboliques-paraboliques, ne témoigne pas, pourtant, d'une conversion de Le Corbusier à un quelconque baroquisme moderne. Il avait à résoudre, en effet, un problème technologique précis: couvrir une grande surface sans recours à des points d'appui intérieurs.

◀ *La volonté de clarté d'E. Castiglioni ne l'empêche pas de créer des formes d'une grande originalité. Ce gratte-ciel en acier d'un aspect très nouveau a été conçu (en collaboration avec Giulio Bacchetti et Edoardo Sianesi) à l'occasion du concours organisé en 1962 pour l'érection du « gratte-ciel Peugeot » à Buenos Aires.*

Page ci-contre

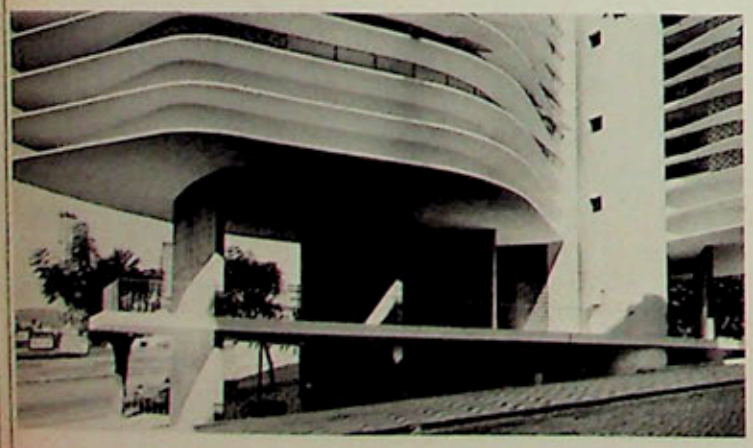
C.-R. Villanueva ne croit pas à l'existence d'un style baroque contemporain. Ainsi cette « Tour de l'horloge » de la Cité Universitaire de Caracas ne doit son aspect moderne caractérisé à aucune tentative de création stylistique; elle exprime parfaitement en revanche le style personnel de son auteur.

mot prête déjà à une certaine confusion et son origine même a donné lieu à bien des discussions. « On doit tenir à présent pour certain — écrit cependant Victor-Lucien Tapié, l'un des spécialistes de la question (*Le Baroque*, P.U.F., Paris, 1961, p. 5) — qu'elle est dans le mot portugais *barroco*, employé pour désigner la perle irrégulière » et il cite la définition qu'en donnait Furetière en 1690 dans le premier dictionnaire de langue française qui ait accueilli le terme: « C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes. » Devenu péjoratif au cours du XVIIIe siècle, le mot, dit-il encore, s'appliqua plus tard à l'art de bâtir et est ainsi défini dans l'*Encyclopédie méthodique* de 1788: « Baroque, adjectif — Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au

bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussée à l'excès [...].» Définition que Quatremère de Quincy devait reprendre mot pour mot en 1832 dans son *Dictionnaire historique d'architecture*. Si la qualification de bizarre tendrait plutôt à rapprocher le baroque du «fantastique», catégorie dont on parle beaucoup aussi aujourd'hui, il est certain que, malgré la réhabilitation qu'il a connue depuis les études de Burckhardt et Wölfflin, le mot baroque a, même de nos jours, conservé dans l'esprit de beaucoup de personnes sinon une acception franchement péjorative, du moins une nuance de suspicion que nous retrouvons dans les réponses de certains de nos correspondants. «Le baroque n'est pas une catégorie — affirme, par exemple, **Carlos-Raul Villanueva**. On peut l'amener à en former une, mais à une condition: celle de diluer la définition en une multitude de concepts vagues *(vaguedades)* et d'abstractions comme le fit Eugenio d'Ors.» **Edouard Albert** assure de son côté que «le mouvement baroque est historiquement un mouvement fabriqué, c'est un *art de séduction*. A l'origine «miroir aux alouettes» dont les facettes étaient destinées à détourner de l'attirance de la Réforme, à la fin du XIXe siècle, «jeu d'éventail équivoque» invitant à faire, en complice, un saut dans l'avenir béant. Vieux séducteur, le baroque retient rarement ses conquêtes artificielles, mais quand il réussit à maintenir localement son emprise, il se mue en rococo car il s'essoufle très vite.»

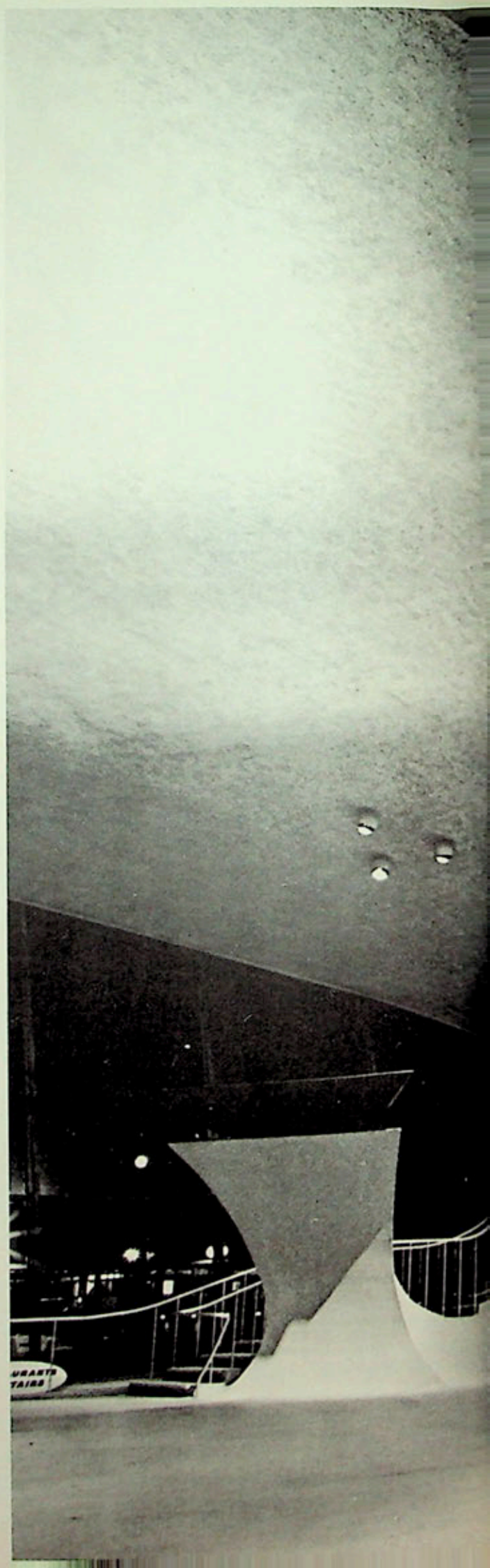
Position de principe un peu sévère si l'on songe aux magnifiques monuments qui témoignent en faveur du baroque et à laquelle nous eussions aimé opposer, si la place ne nous manquait, la longue et très subtile analyse par laquelle débute la réponse d'**Enrico Castiglioni**. Après avoir dégagé les grands caractères du baroque (qui sont souvent aussi des conquêtes) — communion avec la nature, intégration constante et profonde de l'ornement, rôle expressif de la façade («invention baroque» qui «révèle sur la rue et sur la place le caractère intérieur de l'architecture» et annonce vraiment «ce qu'elle veut être»), prédominance donnée à la lumière qui «est la matière propre du baroque: la plus vraie et inconsistante des matières, la plus spirituelle et incorruptible, la plus changeante et séduisante», ardeur mystique, exaltation, musicalité —, celui-ci conclut qu'une «telle exubérance invite plus à connaître et à se perdre dans la contemplation (exactement: *perdersi nel tripudio*) qu'à rapporter et critiquer pointilleusement». C'est aussi l'opinion de **Guillaume Gillet** — «Pour moi le mot baroque est loin d'être péjoratif — écrit-il — et, tel que je l'entends, aussi étranger que possible à l'idée de «décoration gratuite» que semble lui attribuer par définition l'enquêteur. C'est au contraire le plan, la structure et le volume, son occupation, sa prise de possession pathétique de l'espace qui sont à mes yeux les caractères de cette forme exacerbée, de ce paroxysme d'architecture qui se manifeste à peu près inéluctablement comme une fièvre chaque fois qu'un style a mérité de vivre.» Et il ajoute: «Le baroque, c'est la sublimation d'un style [...] qui exige comme toutes les prouesses de cet ordre une science approfondie, qui ne souffre pas la médiocrité et qui n'est acceptable que magistrale.»

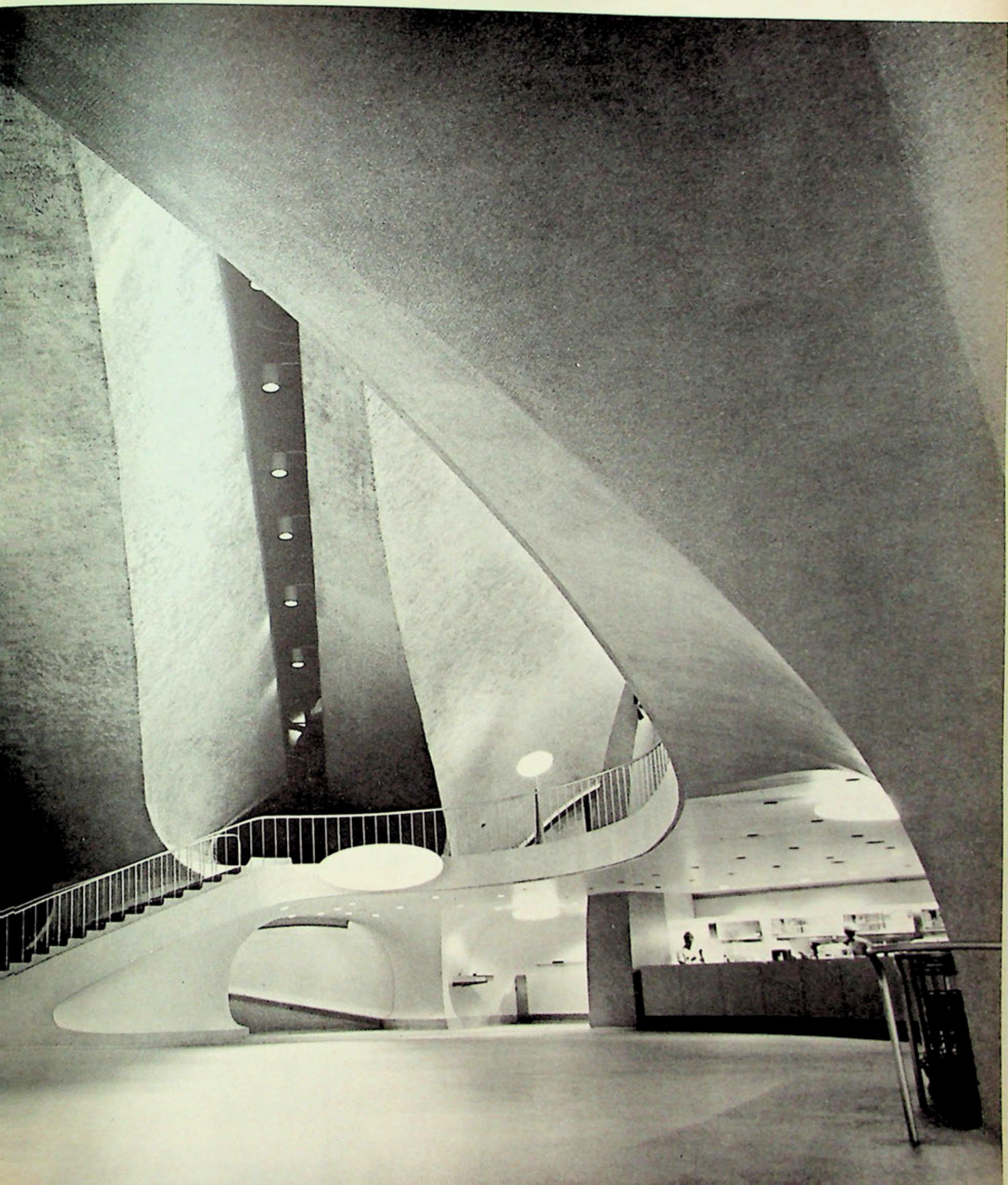
S'il paraît difficile de s'entendre sur la signification et la valeur du baroque en tant que catégorie esthétique, l'accord sera-t-il plus aisé à obtenir en quittant le domaine de l'histoire des styles pour celui des réalisations actuelles? Personne, à vrai dire, ne se satisfait vraiment du terme. «Si sous l'étendard du *nouveau baroque* on tente de rassembler les expériences les plus complexes et



◀ *Dans cet immeuble d'habitation construit à Belo Horizonte (Brésil) par O. Niemeyer, la succession de dalles brise-soleil identiques concentre l'attention sur le dessin curviligne décrit par ces dalles dont la saillie donne un aspect volumétrique ne correspondant pas entièrement à son plan réel.*

«C'est exact — reconnaissait Eero Saarinen en parlant de la gare de la TWA à Idlewild —, les architectes baroques étaient aux prises avec le même problème. Ils essayaient de voir jusqu'où ils pouvaient aller sur le chemin d'une architecture non-statique. A la TWA nous avons essayé d'accepter la discipline imposée par la voûte de béton en coque et de lui donner cette même qualité non statique». ▶



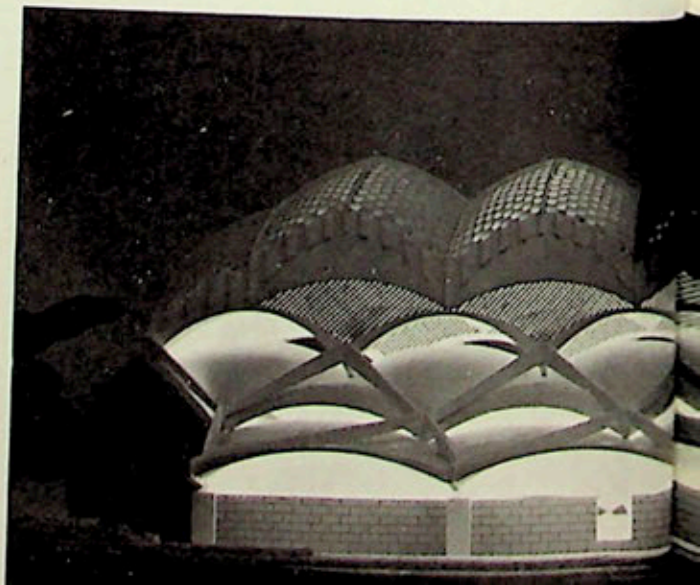


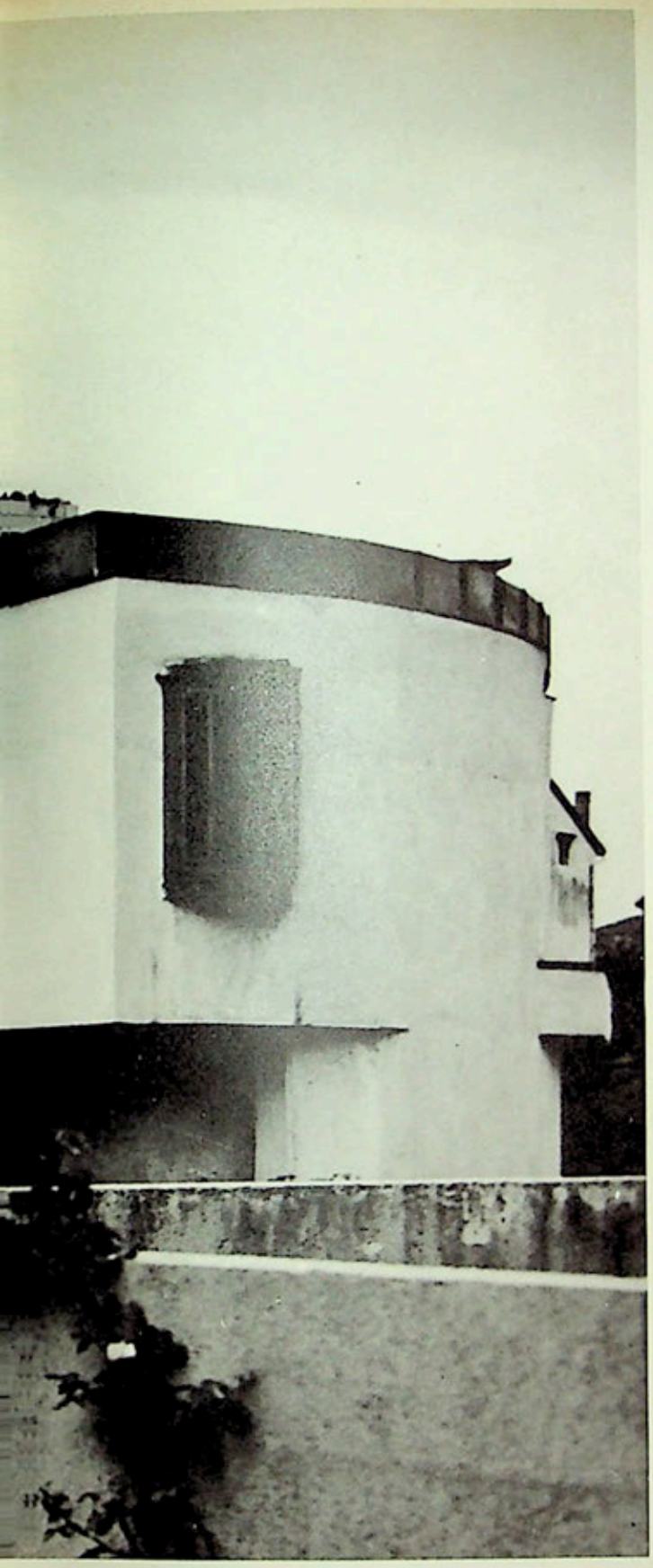
Cette étrange villa, la « Casa Veritti », construite non loin d'Udine par Carlo Scarpa est à la fois très représentative du tempérament imaginatif de son auteur et d'un style, pour une fois, assez proche de celui de Wright. Un goût et une culture artistique très sûrs ont jusqu'ici évité à cet architecte de tomber dans l'écueil redoutable du maniérisme, mais il semble que depuis quelque temps, il se soit laissé aller à des réminiscences historiques trop nettes (Pavillon de la Vénétie à l'Exposition de Turin, 1961) ou, comme ici, à une richesse expressive et décorative un peu trop prononcées.

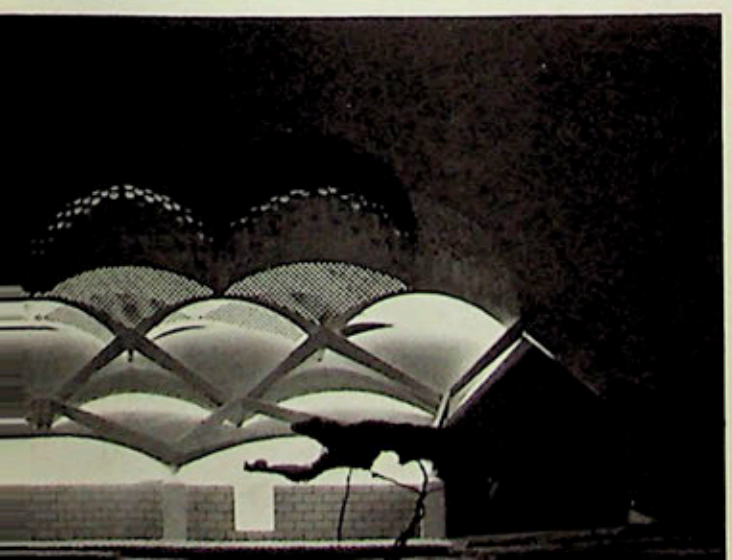
Page ci-contre, à droite

Située à Gland, sur les bords du lac Léman, cette villa due à Robert Frei, Christian Hunziker et Henri Presset et baptisée « A Rajada », représente le triomphe de la fantaisie plastique sur la sobriété des récentes tendances constructives. Le choix des matériaux et des formes prouvent un désir d'intégration et même d'identification de l'architecture à la nature qui trahit l'influence de Frank Lloyd Wright. Il est toutefois permis de se demander si les habitants ne se lasseront pas aussi vite de cette liberté poétique que de la nudité fonctionnelle contre laquelle elle entend réagir.

L'aspect insolite de cette basilique projetée en 1952 par Enrico Castiglioni et dont on voit ici la maquette, ne doit pas faire illusion sur les intentions profondes de son auteur. Comme à Ronchamp, quoique de façon très différente, ce sont les problèmes d'éclairage qui ont déterminé le choix des formes et non une volonté délibérée d'originalité plastique. Les voûtes, formées de canaux hexagonaux groupés comme les alvéoles d'une ruche, et des claustras latérales filtrent la lumière à l'intérieur du vaisseau de manière à y créer une atmosphère de recueillement favorable à l'expression mystique.



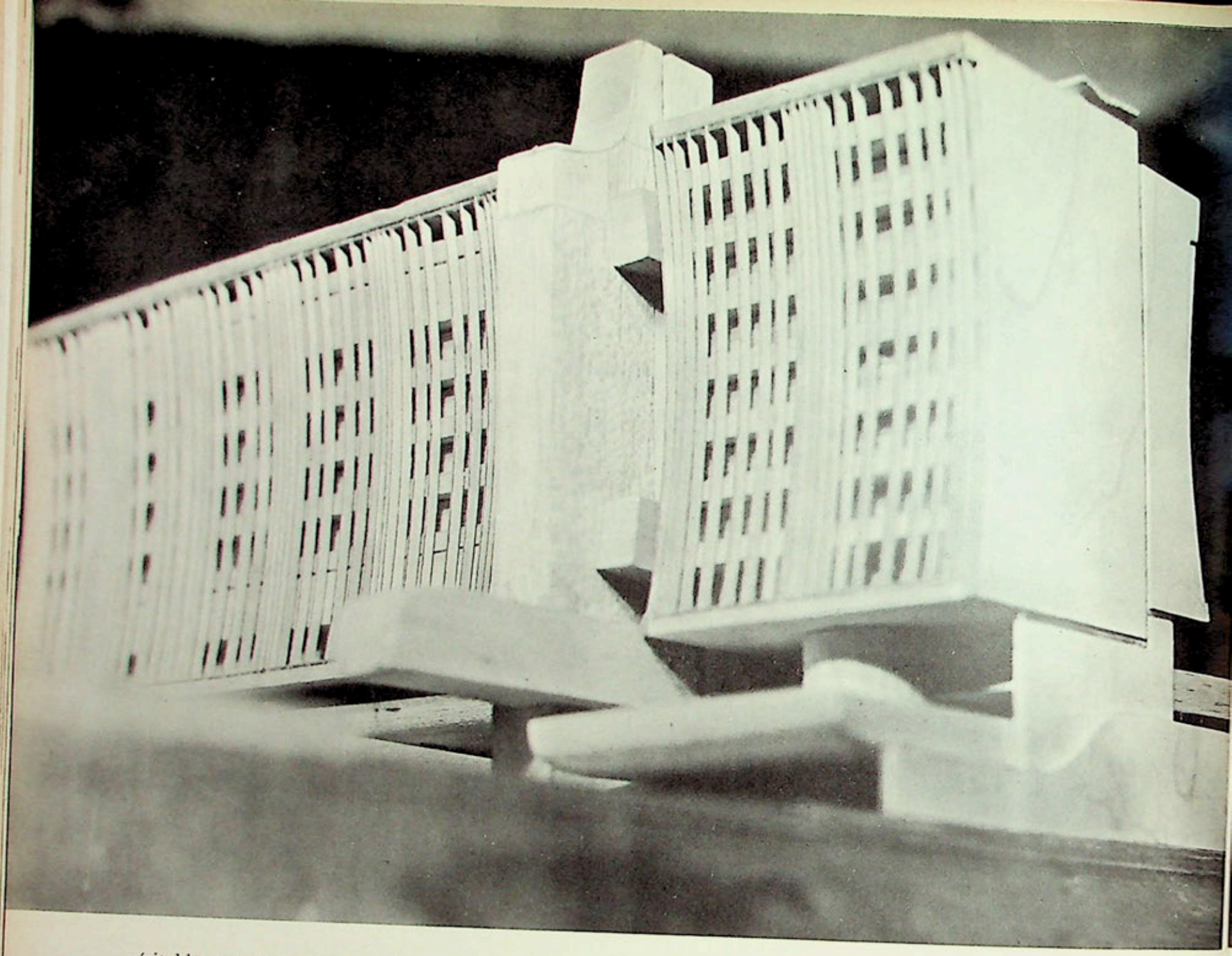




turbulentes de l'architecture actuelle — prévient **Enrico Castiglioni**—, je crains que le terme ne puisse prêter à équivoque. » « Il faut se méfier des mots et des classifications — précise **André Bloc** —; derrière ce mot baroque peuvent se situer des tendances très différentes. » Ce qui, en réalité, inquiète le plus, c'est tout ce que ce terme peut éventuellement servir à camoufler de facilité et de gratuité architecturales. « Le critère de beauté qui l'accompagne pourrait être rassurant quant à une éventuelle architecture dite *baroque* de ce temps — explique par exemple **Jean Ginsberg** —, si je n'avais le sentiment que dans ce qui mériterait d'être appelé ainsi on a, en fait, trop résolument recherché le bizarre. Le jeu fatal de la facilité a conjugué la recherche d'originalité à tout prix, comme moyen de se distinguer, avec l'insatisfaction de cette part de l'homme que l'architecture rigoureuse et intellectuelle de ces quinze dernières années semble avoir ignorée. »

Ce soupçon conduit à rejeter l'appellation avec mépris. « It is anathema to me to refer to the new post-International Style kind of architecture as *baroque* — signale **Philip Johnson** —. It seems just as much of a misuse of a clear historical word as it is to use the word *mannerist* of me and of our works. » **Carlos-Raul Villanueva** est tout aussi net: « Je ne crois pas à l'existence d'un style baroque contemporain — écrit-il. Les phénomènes auxquels on donne ce nom sont des phénomènes de signification historique différente et de toutes les manières ils sont liés à un processus de décadence de contenus ou de transpositions mécaniques des formes extérieures de l'évolution de la peinture sur le terrain de l'architecture. »

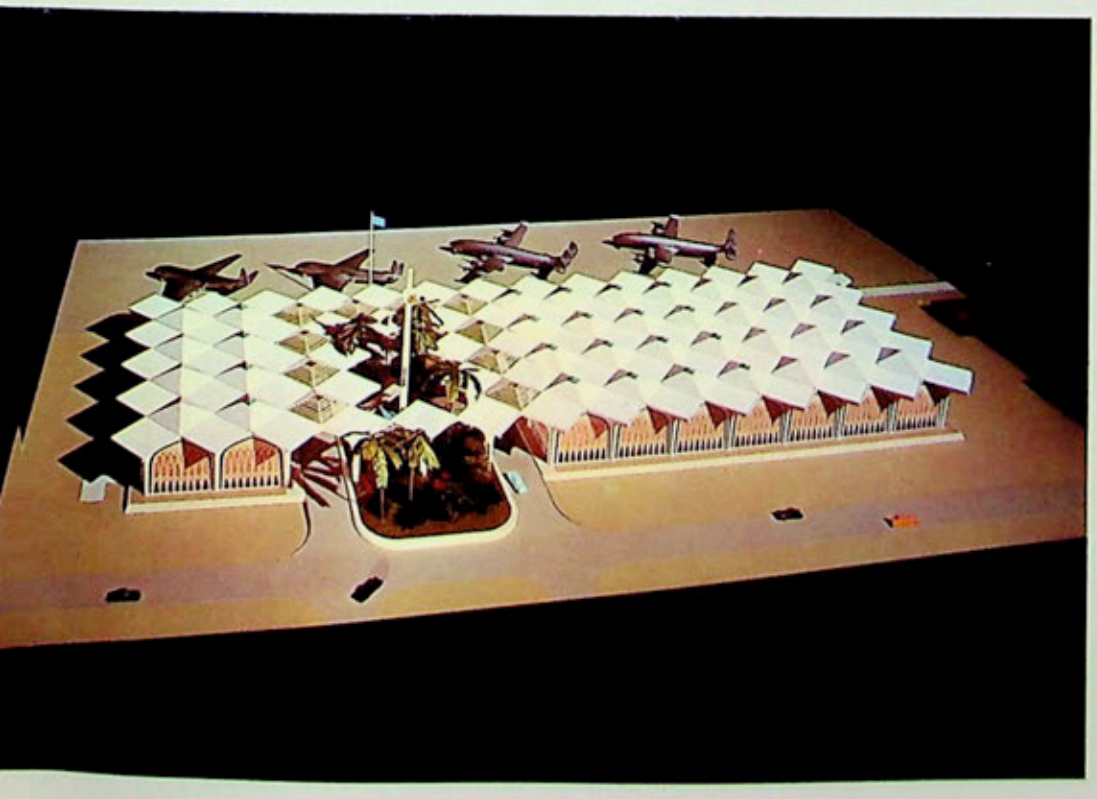
La condamnation que porte **Georges Candilis** sur toute cette tendance est plus violente encore: « Ceux qui parlent d'une orientation vers un nouveau baroque architectural — affirme-t-il — se basent généralement sur les publications multiples qui excitent l'intérêt et la curiosité du petit et du grand public, par leur caractère plus ou moins insolite. Ces exemples publiés donnent une tendance apparente de l'architecture d'aujourd'hui. Rien de plus caractéristique que le numéro de janvier 1963 du *Time Magazine* (revue lue par des millions de gens) dont la couverture et le contenu sont consacrés principalement à l'architecte Yamasaki. L'œuvre de Yamasaki a certainement une tendance baroque. Mais Yamasaki ne représente que lui-même et rien de plus. Tout ce que fait Yamasaki est pour plaire. Entre autres choses il est arrivé à « inventer une architecture nationale là où elle n'existait pas » (voir son incroyable aérodrome de Dhahran en Arabie Séoudite). Mais Yamasaki n'est pas le seul. Il y a beaucoup de Yamasaki qui continuent à inventer des styles, nationaux, baroques ou autres, et qui essaient d'imposer leur nom par des objets ou des réalisations qui sont en réalité à côté de la véritable orientation de l'architecture. C'est de l'architecture de décor de « Ballet », suivant l'expression des étudiants en architecture d'Amérique. Toute les époques ont eu leurs propres Yamasaki, mais l'histoire a dégagé le



véritable caractère d'une mode passagère.» Nous laissons naturellement à son auteur la responsabilité (qu'il revendique au reste expressément) d'une opinion qui risque de tomber dans la polémique personnelle et à laquelle **Minoru Yamasaki** oppose d'ailleurs sa propre argumentation: « Je voudrais m'élever — dit-il en effet — contre la recherche frénétique de nouvelles formes, une recherche qui évite toute forme réalisée dans le passé. Le développement de tous les aspects importants de l'homme a été basé sur l'histoire. En architecture également nous ne devrions pas avoir de répugnance à interpréter la richesse du passé à travers des moyens logiques modernes. Ce n'est qu'en construisant sur notre héritage avec de nouvelles idées que nous aurons les bases nécessaires pour un progrès dans l'environnement humain. Si nous évitons d'employer les arcs roman et gothique, par exemple, nous refusons nous-mêmes deux des plus logiques et des plus beaux moyens de construction utilisables. En réalité, ces formes sont mieux faites en béton qu'en pierre. Cette attitude risible envers la forme historique peut être encore illustrée par le refus d'employer le poteau et le linteau puisqu'ils ont été un des éléments de base de l'architecture grecque et japonaise. Avec des restrictions de cette sorte, les architectes ne pourraient faire que des constructions qui soient de la sculpture purement personnelle et uniquement expressive du moi individuel. Evidemment, cette direction pourrait seulement nous dénier la possibilité de répondre aux terribles demandes logiques et utilitaires inhérentes au logement de l'activité humaine. Aussi longtemps que nous sommes fermes dans nos croyances dans les matériaux modernes et la technologie moderne, nous devons être capables de choisir dans la palette entière des formes afin d'être capables de lutter pour l'environnement totalement beau que nous envisageons pour l'homme moderne. »

Si l'on veut user de formes issues d'autres styles, il faut en tout cas faire preuve d'une rare maîtrise pour ne pas tomber dans les ornières de l'éclectisme et du conformisme. Comme le rappelle en effet **Walter Gropius**, « The blight of conformism is the great and present danger of our way of life. » Tout, il est vrai, est une question de personnalité et à ce point de vue ce n'est, comme le dit **Enrico Castiglioni**, que « la marque *(timbro)* de l'individu, tout de suite reconnaissable, qui peut offrir une garantie ». Les techniques nouvelles donnent naissance à des formes inédites et « les architectes contemporains utilisent ce nouveau répertoire; certains — note **Emile Aillaud** — avec un pur délire décoratif en pliant la matière à d'inutiles extravagances, et ceux-ci me paraissent être baroques, et d'autres en créant avec ces mêmes moyens, des événements architecturaux expressifs et extrêmement purs ».

(Suite en page 80.)



▲

Dans cette œuvre d'Oscar Niemeyer, la rigueur de l'architecture est compensée par le dessin capricieux de la large marquise de béton et l'exubérance de la végétation.

◀ *Minoru Yamasaki a conçu le nouvel aéroport de Dharan, en Arabie Séoudite, à la manière d'un véritable palais oriental. Malgré le style flamboyant des arcatures à ogive, toute la structure du bâtiment a été réalisée en éléments de béton préfabriqués.*

Page ci-contre

Destiné à abriter en même temps un hôtel et des appartements privés, cet immeuble actuellement en voie d'achèvement à Grado, petite île du golfe de Trieste est l'une des dernières réalisations de Marcello D'Olivo. La nette concavité des façades assouplit ici la rigidité du dessin orthogonal très appuyé des loggias-brise-soleil.

Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe

Idéalement, l'installation d'un musée doit être l'expression visuelle d'une pensée critique. Mais, comme l'a remarqué Bergson, « tout art atteint notre inconscient ». Et c'est ainsi que doit agir la présentation raisonnée d'un ensemble d'œuvres d'art. Des intentions didactiques trop évidentes limiteraient sa portée. Un arrangement ostensiblement critique choquerait par son dogmatisme, il serait ennuyeux et pédant.

Celui qui aménage un musée ou une galerie doit avant tout satisfaire l'œil du visiteur; c'est l'expression de son hospitalité. Ensuite, le visiteur, attiré par la variété de ce qu'il voit, entraîné d'un point à un autre par la succession des éléments mis en valeur, éprouvera le désir de s'attarder et de jouir de ce qui lui est offert. Pourtant, une certaine liberté dans la disposition des œuvres exposées doit constamment dissimuler toute association calculée et permettre au spectateur de « découvrir » lui-même ces relations critiques destinées à toucher son « inconscient ».

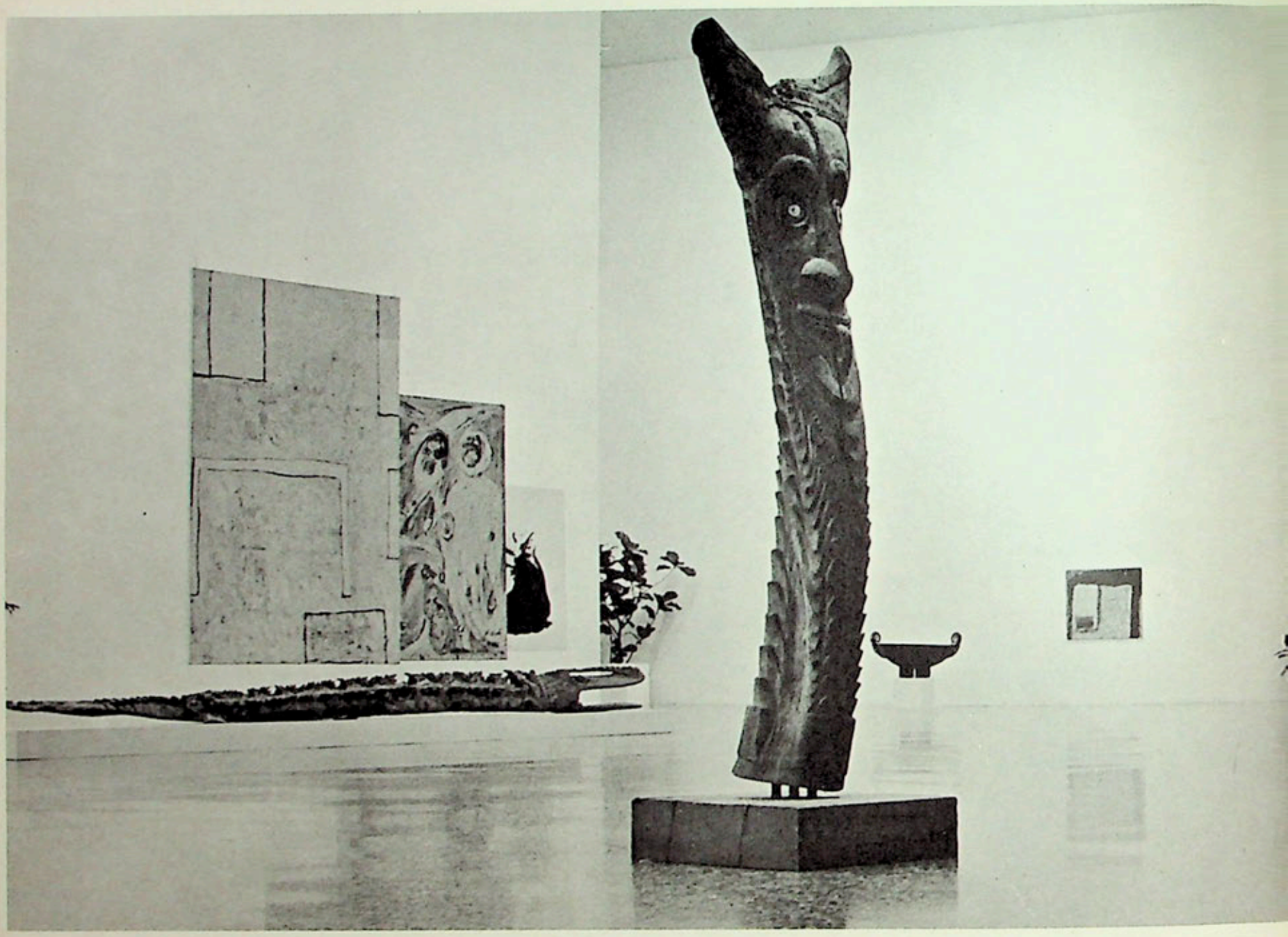
Ceci est naturellement le but que l'on se propose toujours, même quand il s'agit de la plus modeste « galerie-couloir ». Mais une salle comme celle qu'a réalisée Mies van der Rohe pour le Musée des Beaux-Arts de Houston (40 mètres sur 27 mètres 50, avec une hauteur de plafond de 9 mètres 75), si elle offre un cadre spécialement luxueux, est aussi un défi pour qui doit l'aménager. Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe est fait pour recevoir des collections qui commencent avec des pièces du Moyen Empire égyptien, qui font place au gothique européen, au Mexique d'avant Cortez, à l'Afrique, à l'Océanie, et qui s'achèvent

▲

Le Cullinan Hall *a été ajouté en 1959 par Mies van der Rohe à l'ancien musée de Houston, qui date de 1927. Le bâtiment nouveau destiné aux expositions, comprend une salle unique de 40 m de long sur 27 m 50 de large et 9 m 75 de hauteur. Le directeur du musée, James Johnson Sweeney, y a présenté l'année dernière des acquisitions récentes du musée qui reflètent un très vif intérêt pour les formes d'art les plus diverses. Au premier plan,* Le Crabe *de Calder (1962), stabile fait de plaques d'acier de 3 m sur 6; à sa gauche, une toile de Pierre Alechinsky, un masque de danse polychrome du Ghana; sur le mur du fond, peintures de Franz Kline et de Robert Motherwell.*

La façade incurvée du Cullinan Hall. *Des panneaux verticaux de verre teinté gris se dressent sur toute la hauteur du bâtiment, qui ne comporte pas d'étage. Les murs de remplissage sont en briques apparentes. L'infrastructure est en béton, la superstructure et la couverture en acier.*

Houston par JAMES JOHNSON SWEENEY

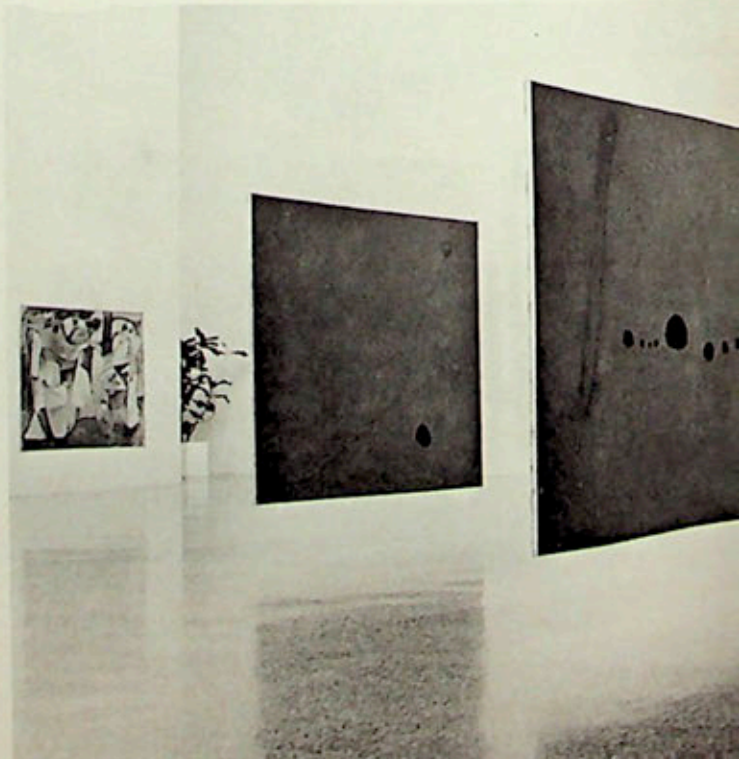


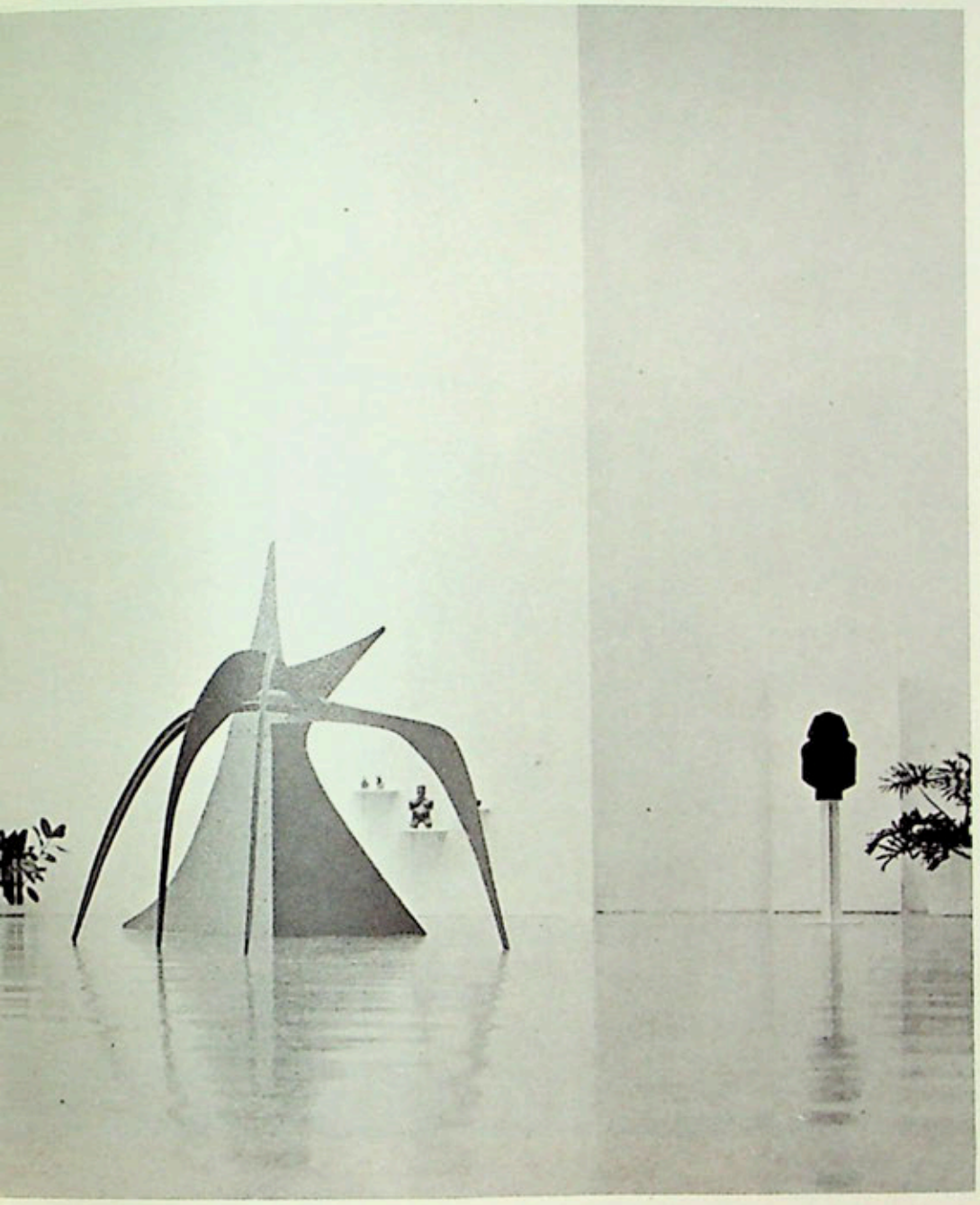
avec la plus récente actualité artistique de Paris et de New York. Il peut accueillir aussi des manifestations temporaires, comme par exemple une exposition régionale de peintures et de sculptures contemporaines du Sud-Ouest des Etats-Unis. Un bâtiment de ce genre donne évidemment des possibilités exceptionnelles de réaliser une présentation qui soit en elle-même cette critique visuelle dont nous venons de parler.

On a dit que les réalisations les plus originales de Mies van der Rohe sont des structures à un seul niveau et que les plus réussies d'entre elles sont constituées par une pièce unique. L'aile qu'il a ajoutée aux bâtiments primitifs du musée construit en 1927, n'entre pas dans ces limites. Mais le Cullinan Hall, — la seule partie réservée aux expositions qui soit actuellement terminée dans les agrandissements en cours, — est bien en effet une salle unique, sur un seul niveau, malgré la hauteur exceptionnelle du plafond. Lorsque le sol est entièrement dégagé, l'espace intérieur, par l'élégance de ses proportions et par son ampleur magistrale, est plus impressionnant qu'aucune des autres constructions sans étage que l'architecte ait réalisées à ce jour.

Ceci posé, le problème est le suivant: comment utiliser cet espace pour donner aux expositions l'orientation souhaitée sans trahir le caractère que l'architecte a voulu donner au bâtiment?

La première solution qui venait à l'esprit était celle de parois mobiles, de « plans » redressables pourrait-on dire, constitués par des panneaux facilement maniables (1 m 40 de large sur 2 m 70) pouvant se combiner pour former des cloisons de longueur variable mais de hauteur égale. On s'aperçut vite qu'un tel agencement était en opposition directe avec la liberté d'espace, l'ampleur du volume intérieur admirablement proportionné de Mies van der Rohe. La hauteur des cloisons était totalement hors de proportion avec l'élévation du plafond. L'aménagement des « allées » sur le sol, au moyen de parois de 2 m 70 seulement sous une hauteur de 9 m 75, ne créait qu'un labyrinthe minuscule, sans relation aucune avec le reste de l'architecture. Si l'on disposait des parois plus élevées, elles ne faisaient qu'empiéter davantage sur l'espace libre au-dessus et estompait encore l'un

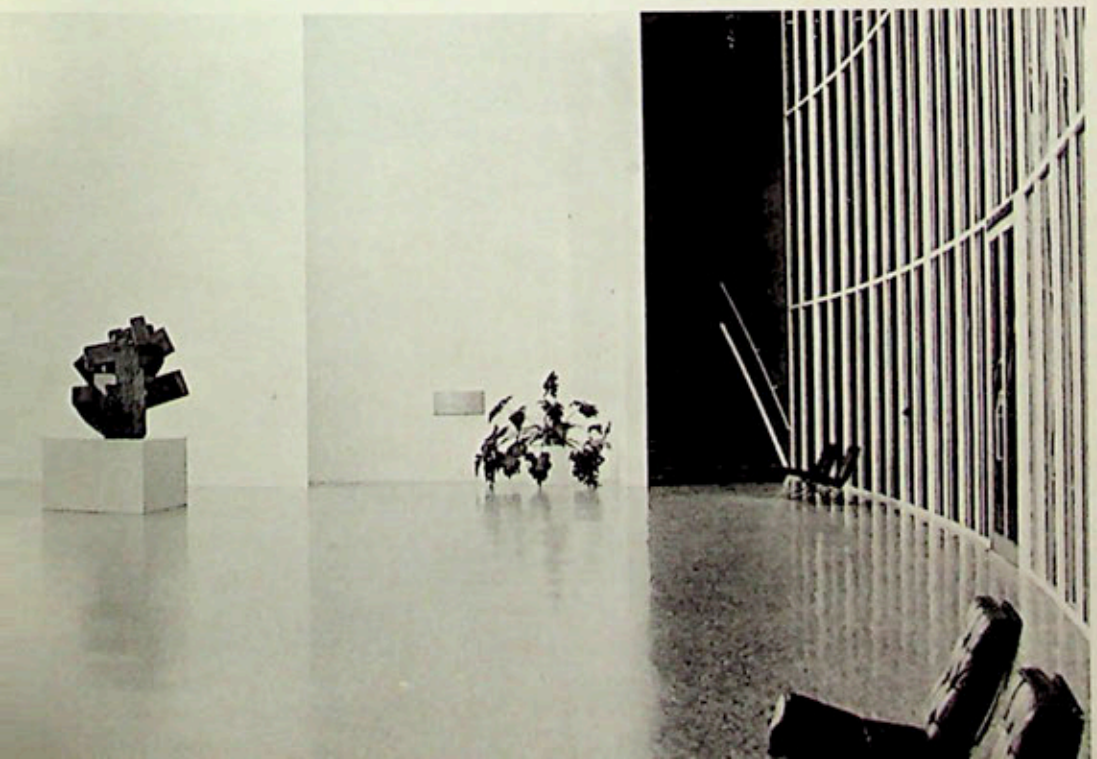




Un autre aspect de la présentation si réussie des Acquisitions Récentes du Musée. Celles-ci comprenaient 14 sculptures et 11 peintures, toutes entrées au musée depuis juin 1961. Les œuvres semblent flotter à la surface du sol de marbre vert ou au-dessus de lui. Les toiles de William Scott et de Pierre Alechinsky qu'on voit à gauche sont suspendues au plafond. Au-dessous, un crocodile de la région du fleuve Sépic (Nouvelle-Guinée). Au premier plan, un poteau de case sculpté, représentant l'effigie d'un ancêtre (district de Sépic, Nouvelle-Guinée). Contre le mur du fond, une coupe rituelle en bois sculpté des îles de l'Amirauté et une peinture d'Enrico Donati. Derrière Le Crabe *de Calder, trois statuettes précolombiennes en terre cuite (civilisation Tarasque). A droite, un superbe buste égyptien de la XIIe dynastie, en granit noir. Les murs intérieurs et le plafond sont blancs. La lumière vient du plafond, mais d'autres sources d'éclairage, disposées dans le sol, peuvent être utilisées. Une installation d'air conditionné est aménagée dans tout le musée.*

Robert Motherwell: Black on White. *1961. Huile. 1 m 99 × 4 m 14.*

Pour l'exposition intitulée « Trois Espagnols » (1962), J. J. Sweeney a utilisé l'immense espace dont il disposait pour montrer seulement 5 œuvres de très grand format. A l'extrême gauche, un Picasso, de 2 m sur 2 m 80; puis deux Miró mesurant chacun 2 m 50 sur 3 m 55 et faisant partie d'une récente série de 3 peintures. Les trois toiles sont suspendues au plafond. Au centre une sculpture en chêne massif d'Eduardo Chillida, Abestu Gogora *(1 m 80 × 1 m 64). On voit à droite la partie intérieure de la façade incurvée avec ses panneaux de verre montant du sol au plafond.*



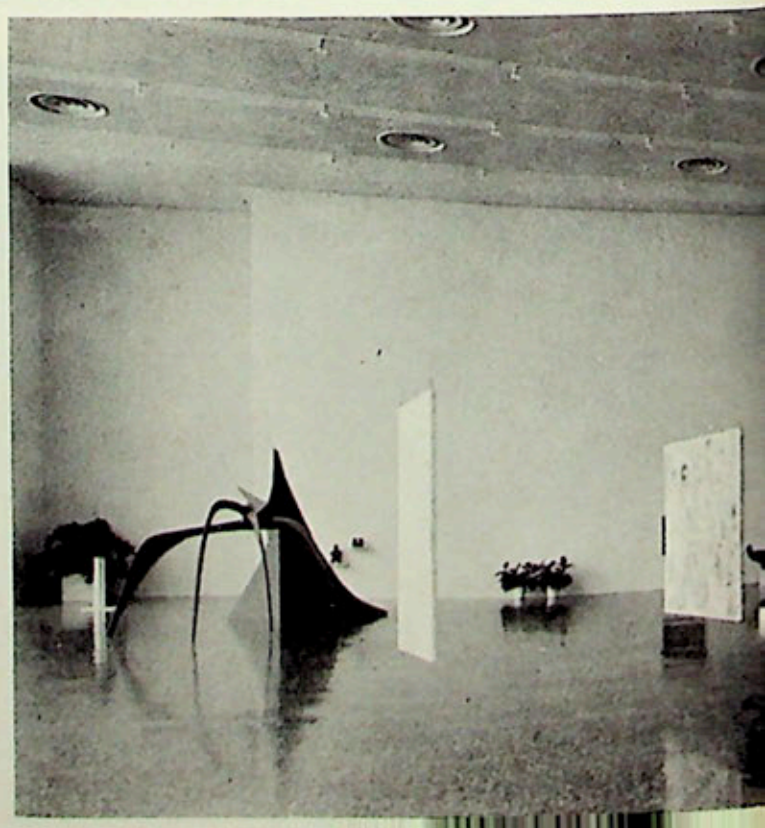
des caractères essentiels du volume intérieur. Du même coup, les allées de ce dédale semblaient mesquines par rapport à l'ampleur de l'espace qui les entourait. On se sentait rivé au sol entre les parois de séparation sous les 7 mètres d'espace libre qui les dominaient.

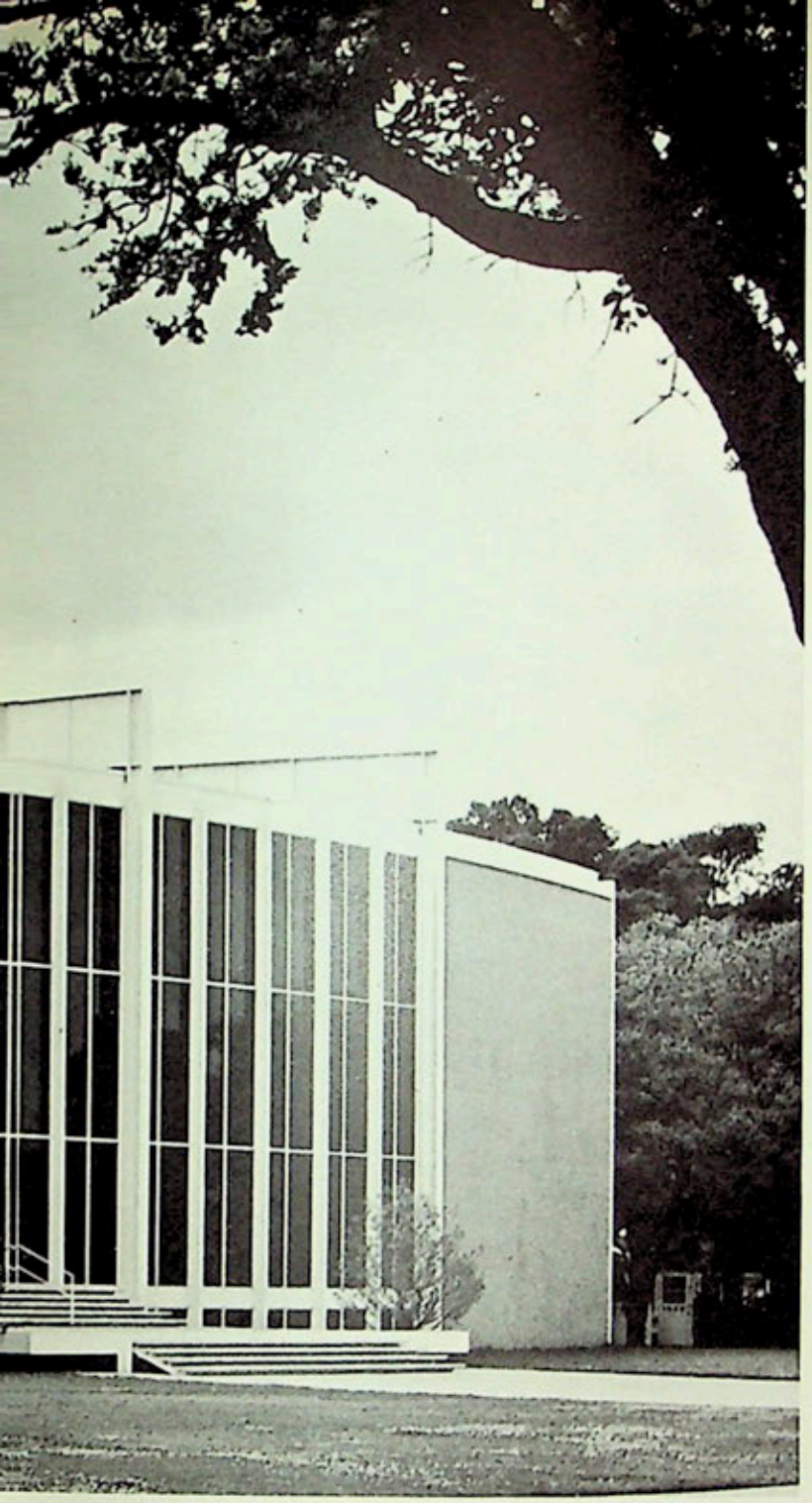
Il était clair qu'un tel cloisonnement s'opposait à l'esprit même de l'édifice et ne pouvait résoudre le problème de son aménagement. L'ampleur de l'espace, les proportions de base étaient des impératifs à respecter avant tout. On parvint finalement à la bonne solution par le dégagement complet de la salle et par la présentation dans celle-ci de 5 pièces seulement, trois peintures de Miró de 2 m 50 sur 3 m 55 chacune, une sculpture en chêne d'Eduardo Chillida de 1 m 80 de long pesant une tonne et demie, et une huile de Picasso, mesurant 2 m sur 2 m 80. L'impression d'ampleur, de liberté, de rythme calme, réapparut. Et le rapport entre les œuvres exposées et la structure intérieure réalisait la mise en valeur souhaitée pour des contrastes et des comparaisons critiques.

Si on y réfléchit, on s'aperçoit sans peine que telle devait bien être la manière d'aménager l'espace conçu par Mies van der Rohe. Dès 1929, à l'âge de 43 ans, celui-ci avait fait parler de lui de part et d'autre de l'Atlantique, avec le pavillon allemand de l'Exposition Internationale de Barcelone, qui devait rester l'œuvre maîtresse de sa carrière européenne. Son pavillon était uniquement un pavillon. Rien n'y était présenté à l'intérieur. Comme l'a écrit un spécialiste, c'est le bâtiment lui-même, son « espace architectural » qui était exposé. Les seuls ornements du pavillon, en dehors de la beauté intrinsèque du travertin, du verre gris et des marbres verts, étaient les meubles spécialement dessinés par Mies van der Rohe, dont certains devaient devenir célèbres sous le nom de « Barcelona chairs », deux bassins revêtus intérieurement de verre noir, et une sculpture de Georg Kolbe.

Aussi réussie qu'ait été l'exposition limitée à cinq grandes œuvres dans le magnifique espace du Cullinan Hall, un musée ne peut, pour des raisons pratiques, se limiter à des sélections aussi poussées. D'ailleurs cette rigueur n'est pas indispensable. On peut obtenir le même résultat en montrant un plus grand nombre d'œuvres pourvu qu'elles soient disposées de manière à préserver cette « ouverture » sur les proportions intérieures de la salle et que les perspectives demeurent suffisantes pour que le visiteur soit guidé d'un point à un autre par des accents visuels successifs.

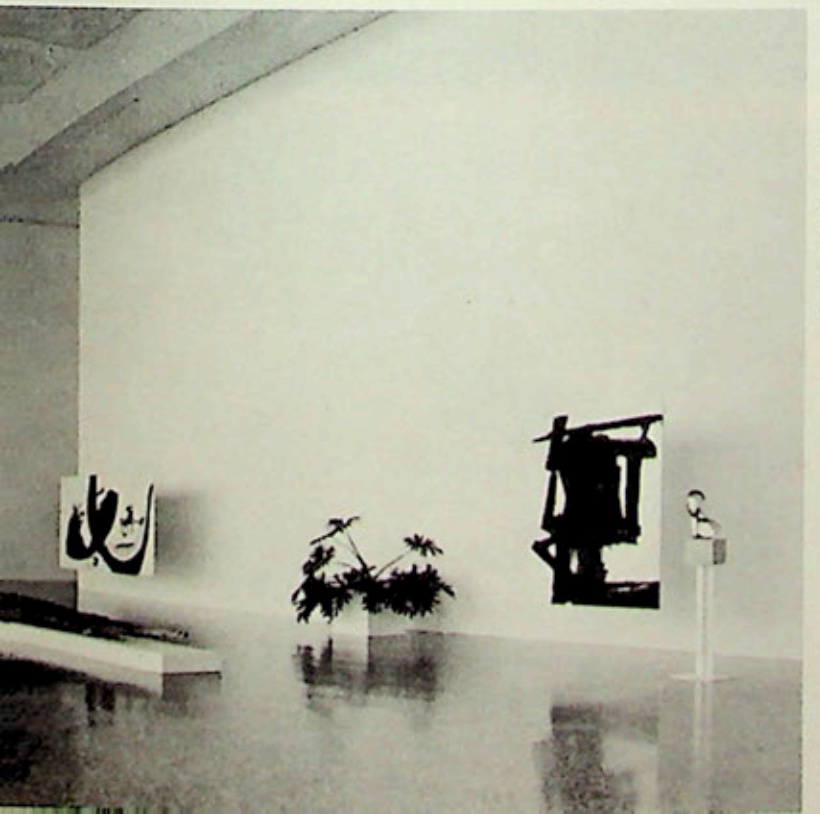
(Suite en page 82)





Vue d'ensemble de la façade du Cullinan Hall ajoutée en 1959 par Mies van der Rohe à l'ancien musée des Beaux-Arts. La partie centrale est en verre teinté, les murs apparents en brique, l'armature générale en acier.

F. Kline : Sun Carrier. *1961. Huile. 2 m 34 × 1 m 72.*

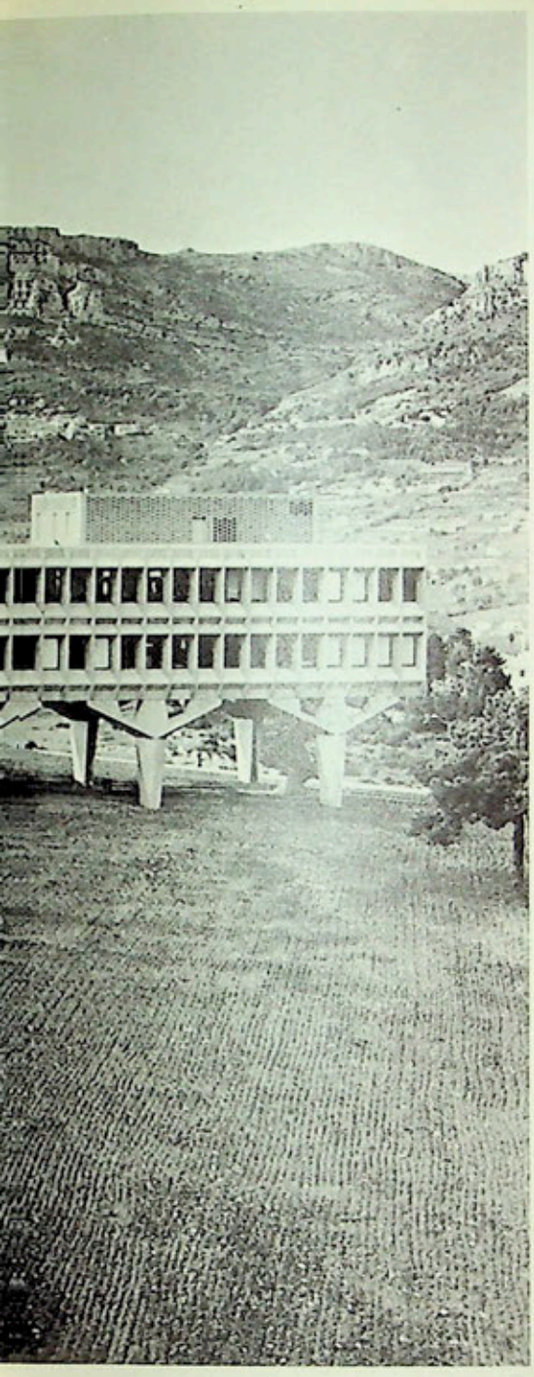


Un aspect de la présentation des Acquisitions Récentes du Musée. Cette photographie montre bien l'heureuse répartition des sculptures et des peintures « flottant » dans l'espace. De gauche à droite : Mademoiselle Pogany *de Brancusi,* Sun Carrier *de Franz Kline,* Black on White *de Motherwell,* Le Tombeau d'Ensor, *de Pierre Alechinsky ; le crocodile de Nouvelle-Guinée est placé sur un socle bas au premier plan.*

▲

Dans un but de décentralisation, l'I.B.M.-France a installé son nouveau Centre de Recherches dans le Midi, à environ seize kilomètres à l'Ouest de Nice et dix kilomètres de la mer, sur un plateau aride, à mi-chemin entre Vence et le Var, que domine le sommet abrupt de la Table d'Orient. Le bâtiment devant s'accorder au paysage et respecter le caractère sauvage et rocailleux du terrain, Marcel Breuer décida de le surélever sur des pilotis afin de libérer le sol et de ne pas rompre le déroulement naturel de la garrigue couverte de pins et de broussailles.

Le terrain étant en pente, ► la hauteur des pilotis varie de 4,29 m. à 7,92 m., mais leur forme et leur rôle sont partout les mêmes. Les planchers devant être dégagés au maximum pour des raisons de flexibilité interne, les murs porteurs extérieurs fournissent un travail considérable et les poteaux qui les supportent doivent donc être très puissants. L'architecte a tiré un parti plastique remarquable de cette nécessité. Les poteaux dont la forme en trident a permis de se passer d'une poutre de ceinture ne cherchent pas, en effet, à dissimuler leur fonction. Leur aspect volontairement massif est renforcé par un strict épannelage qui fait continuellement contraster les ombres et les lumières.

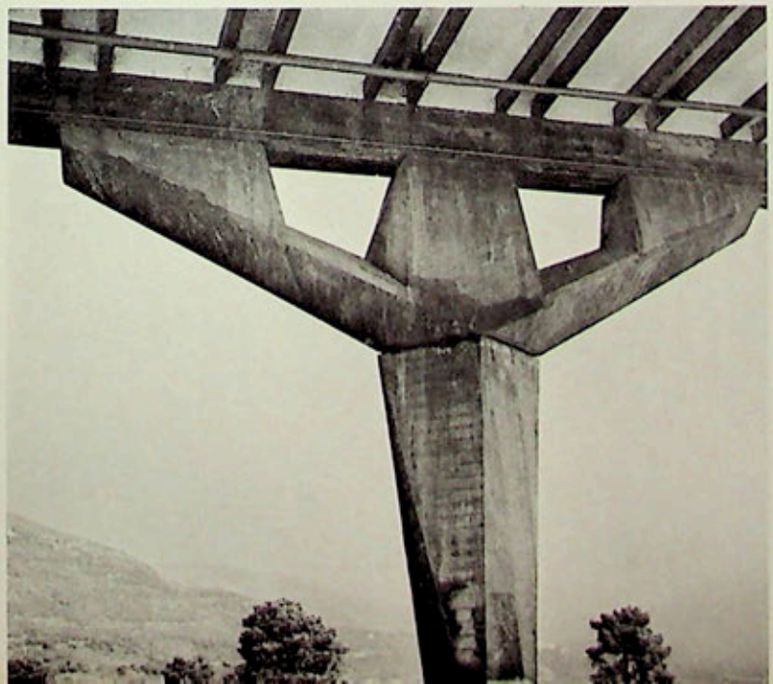


MARCEL BREUER A CONÇU SUR LA COTE D'AZUR CET IMMEUBLE POUR

IBM

Depuis bien des années Marcel Breuer avait remarqué près de Nice, à une dizaine de kilomètres au Nord de la Côte d'Azur, un plateau aride et d'une végétation presque tropicale qui lui rappelait, dit-il, le Sud-Ouest américain et où il avait rêvé d'élever un village de vacances, lorsque, par une curieuse coïncidence, la Société I.B.M.-France lui demanda en 1960 de construire juste sur ce terrain son nouveau Centre de Recherches.

Répondant à un mot d'ordre général de décentralisation, l'I.B.M. avait décidé de situer ce centre loin de Paris, mais elle craignait que le personnel, assez évolué et relativement intellectuel, de ses cadres techniques ne refuse de s'expatrier en province. La Côte d'Azur lui parut seule capable de contrebalancer l'attrait irrésistible exercé par Paris. La douceur du climat, la vue magnifique qui s'offre à la fois sur la mer et sur la montagne du terrain de la Gaude en font en effet un site privilégié.



Marcel Breuer tomba d'accord avec les autorités municipales pour ne pas gâter un tel paysage par un édifice trop haut ou d'aspect trop voyant et pour respecter le plus complètement possible la nature rude et rocailleuse du plateau. C'est cette considération qui le conduisit avant tout à concevoir un bâtiment assez bas et à le surélever sur des pilotis pour dégager le sol.

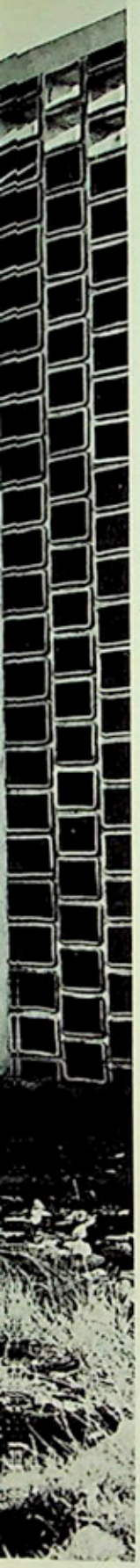
Le bâtiment est à la fois résolument moderne et parfaitement intégré au paysage. La puissance nécessaire des pilotis, leur forme durement épannelée de même que le relief presque sculptural des éléments de façade et l'harmonie de couleurs des matériaux lui confèrent un aspect rude et vigoureux en accord avec la nature.

Réussite esthétique, il n'est pas moins intéressant du point de vue technique. La manière dont les poteaux porteurs en forme d'arbre ou de trident permettent de se passer d'une poutre de ceinture et surtout la technique extrêmement poussée de préfabrication en font un excellent exemple d'architecture actuelle.

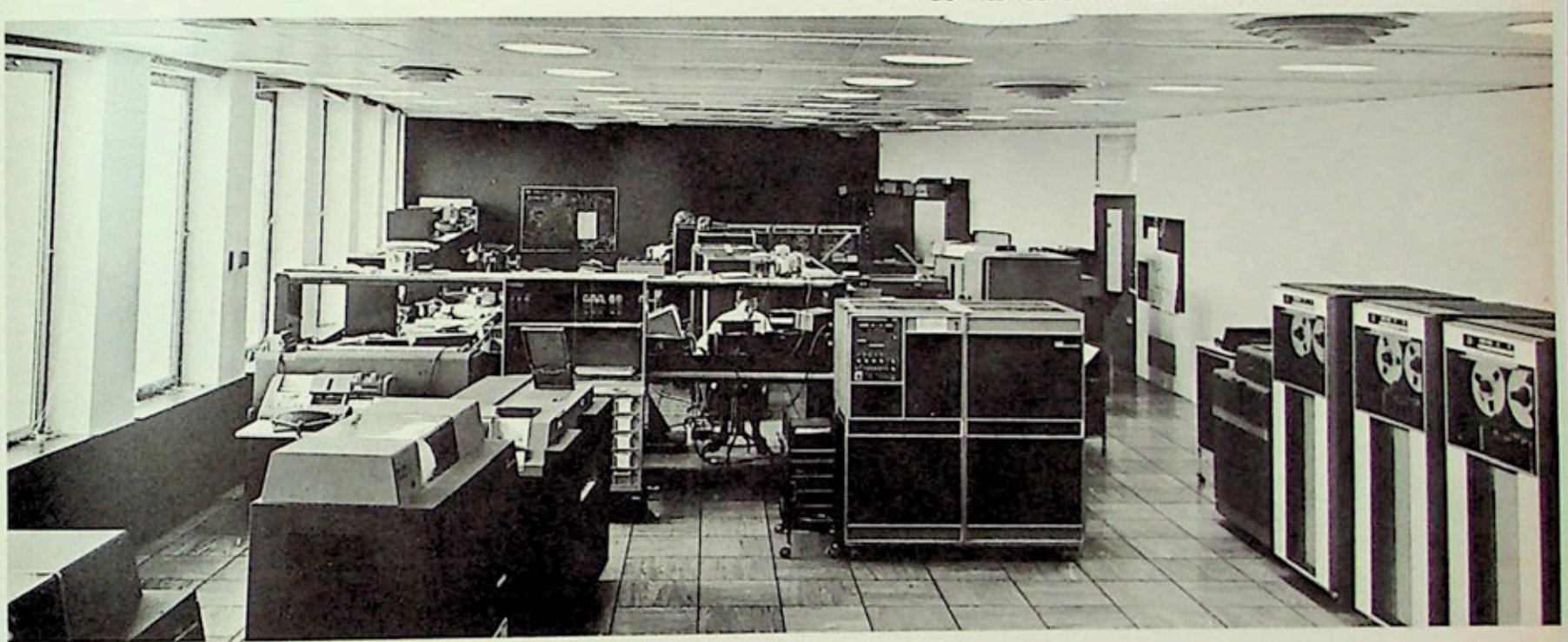
Comme Olivetti en Italie, l'I.B.M. est une des rares entreprises au monde à ne faire appel qu'à des architectes de qualité. Son programme actuel de construction, entrepris sous la direction d'Elliot Noyes, compte déjà plusieurs bâtiments du plus haut intérêt dont certains sont même célèbres. Citons les Laboratoires de recherche de Yorktown et le Manufacturing Plant de Rochester, Minnesota, par Eero Saarinen (voir L'Œil, nos 75 et 83), des laboratoires et des bâtiments éducatifs à Poughkeepsie, N.Y., par Elliot Noyes, et un bâtiment administratif à Berlin par le professeur Rolf Gutbrod. D'autres édifices sont en cours de construction dont un bâtiment administratif à Armonk, N.Y., par Skidmore, Owings Merrill, un Laboratoire de recherche à Zurich par les architectes Haefeli, Moser et Steiger et un autre à Hursley en Grande-Bretagne par Farmer & Dark de Londres. D'autres, enfin, sont projetés, notamment un ensemble de Laboratoires et de bâtiments administratifs à East Fishkill, N.Y., par Paul Rudolph, et des Laboratoires dans le Maryland par «The Architects Collaborative» de Cambridge.

Pour ne pas rompre l'harmonie du paysage environnant, Marcel Breuer a cherché à obtenir des colorations proches de celles des éléments naturels de la région. Le béton, fabriqué avec du ciment et des agrégats locaux, offre une chaude couleur d'un gris lumineux que rehaussent le vert des arbustes et le brun-rougeâtre des claustras en tuile qui entourent par exemple l'appentis visible ici à gauche ou obturent les fenêtres des murs-pignons.

IBM

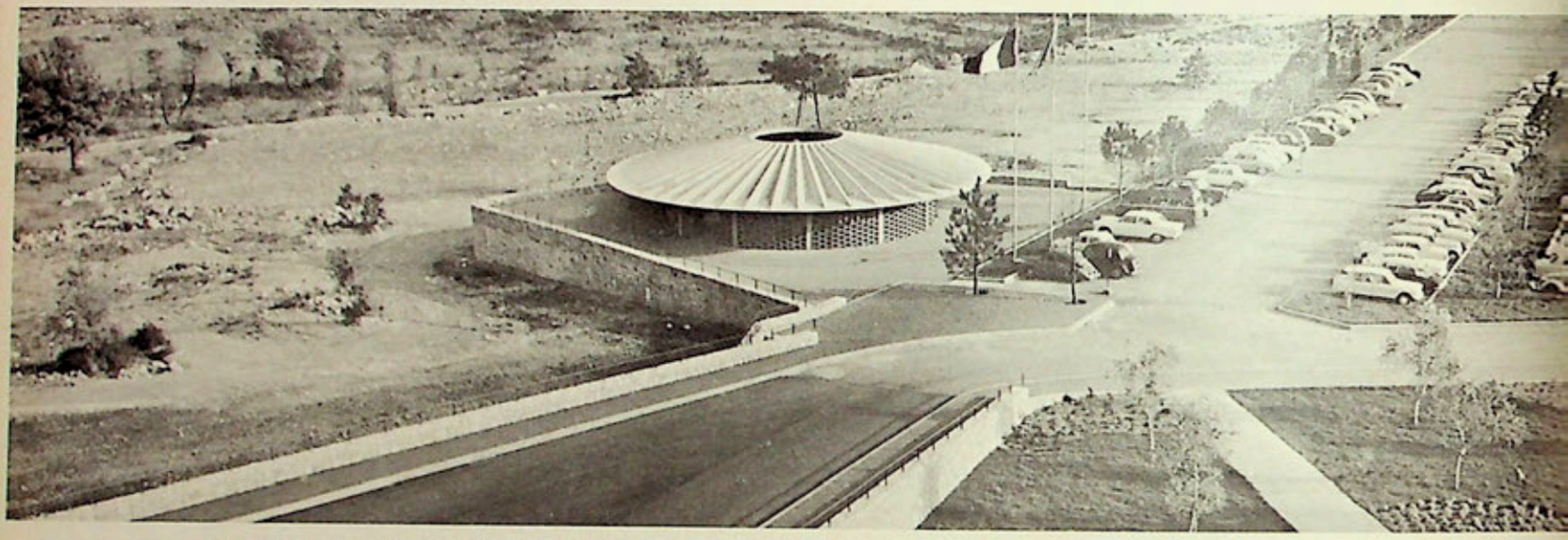


Vue intérieure d'un laboratoire.



Malgré l'heureux effet plastique obtenu, le dessin en facettes des murs et leur épaisseur inhabituelle s'expliquent avant tout par des raisons techniques. D'une part, en effet, ceux-ci portent de lourdes charges. D'autre part, des espaces internes ont été ménagés à l'intérieur de ces murs pour permettre la circulation, horizontale et verticale, des installations mécaniques non fixes (lignes de téléphone, conduites d'eau glacée, vapeur, gaz, déchets chimiques, etc.). La forme saillante des éléments de béton qui les composent leur fait, en outre, jouer le rôle de brise-soleil. Elle a permis, enfin, de retirer les coffrages après coulage du béton sans avoir à les démanteler.

Ce petit bâtiment circulaire était primitivement destiné à abriter 50 vélomoteurs et 75 bicyclettes, chiffre fixé en 1960 après étude des moyens de transport utilisés par le personnel. En fait, par suite de la rapide élévation du niveau de vie depuis quelques années, tous les employés arrivent aujourd'hui en automobile et l'abri a été transformé en salle de réunion. Il est formé de feuilles de béton plissées préfabriquées, assemblées autour d'un anneau central de compression formant oculus.

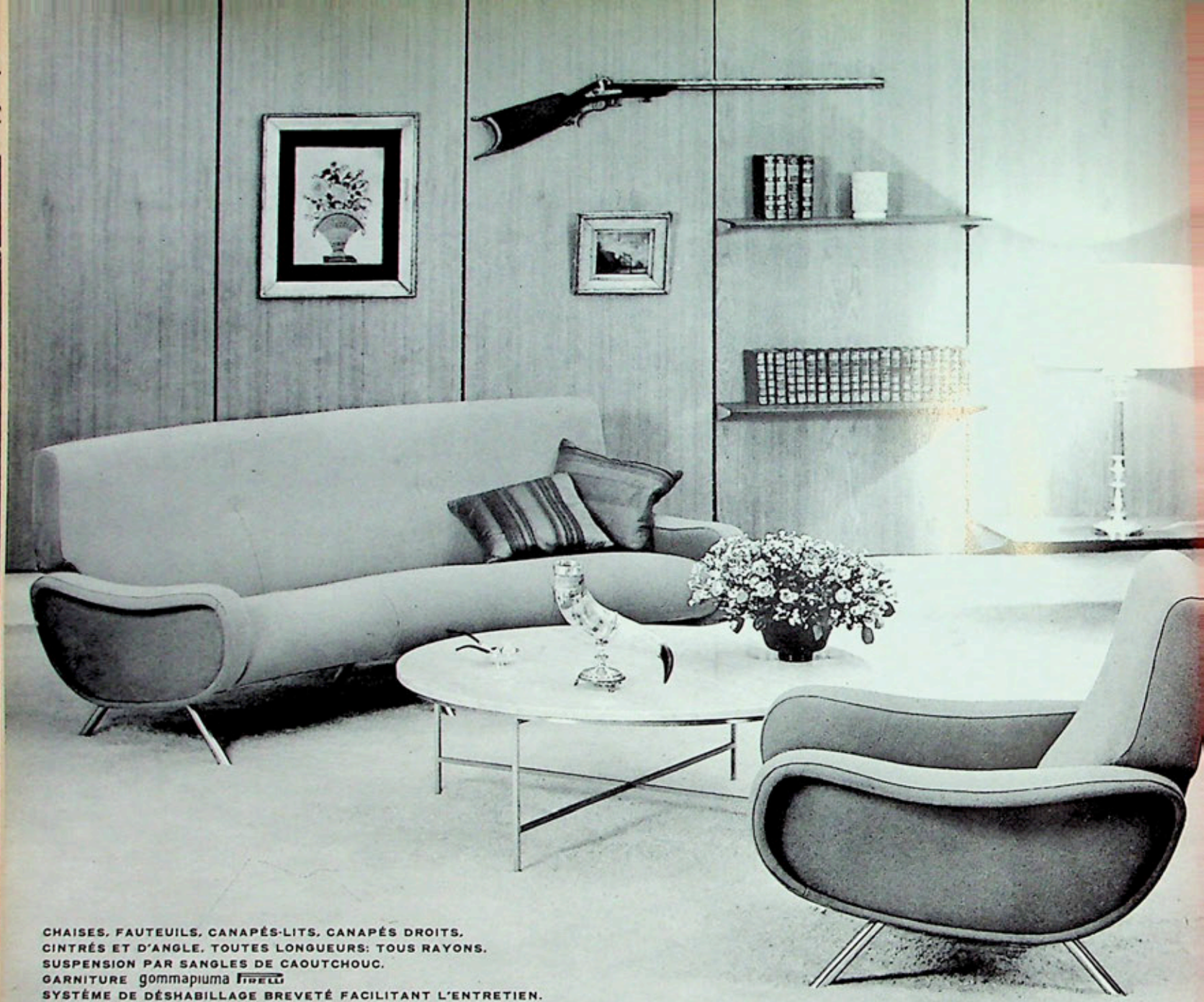


IBM

Les bureaux sobrement décorés sont éclairés par des vitrages à cadre d'aluminium pivotant verticalement. On ne les ouvre, d'ailleurs, que pour les nettoyer, l'air étant conditionné dans tout le bâtiment.
La couleur des murs a été laissée au choix de chaque occupant dans le cadre d'une gamme de base établie par l'architecte
Vue du dehors, l'alternance des couleurs apporte une note d'imprévu à la rigueur extérieure de l'architecture.

Une large rampe d'accès pour les automobiles et les piétons permet d'accéder directement au hall d'entrée situé à l'intersection de l'aile Nord-Est où se trouvent les services administratifs et de l'aile Sud-Est où sont groupés les services communs (cafeteria, cuisine, terrasse), les deux ailes opposées étant réservées aux laboratoires et aux bureaux. L'eau étant rare dans le pays, des citernes ont été aménagées sous la rampe d'accès dont le soubassement est en pierres naturelles. De jour, l'ensemble du bâtiment s'intègre parfaitement au paysage tout en gardant une personnalité très affirmée. De nuit, il forme un point d'attraction visuelle lumineux.

Le plan du bâtiment épouse la forme de deux Y opposés déterminant quatre ailes réunies par une section centrale, disposition qui a permis de loger toutes les pièces en façade. La circulation intérieure se fait par deux escaliers situés aux points d'intersection des ailes.



CHAISES, FAUTEUILS, CANAPÉS-LITS, CANAPÉS DROITS,
CINTRÉS ET D'ANGLE. TOUTES LONGUEURS: TOUS RAYONS.
SUSPENSION PAR SANGLES DE CAOUTCHOUC.
GARNITURE gommapiuma PIRELLI
SYSTÉME DE DÉSHABILLAGE BREVETÉ FACILITANT L'ENTRETIEN.
MODÈLES DÉPOSÉS. GARANTIE 10 ANS.
DOCUMENTATION SUR DEMANDE.

ARFLEX FRANCE - CENTRE DE FABRICATION, EXPOSITION VENTE
6, RUE GOBERT - PARIS 11e - TÉL. VOL. 72-67. ROQ. 68-25.

PARIS - MOBILIER INTERNATIONAL, 166, FBG ST-HONORÉ - ÉLY. 08-40.

ALGER - FORMES ET COULEURS, 7, AVENUE PASTEUR.
ANNECY - PACCARD, 1, RUE ROYALE.
BORDEAUX - PERNOT, 49, COURS CLEMENCEAU ET A ST-JEAN-DE-LUZ.
BREST - LE DÉCOR, 10, RUE DE SIAM.
CANNES - PHILIPPE SIDOTI, 127, RUE D'ANTIBES.
CLERMONT-FERRAND - BERAUD, ANGLE RUE ST-GENÈS, RUE ST-ESPRIT.
GRENOBLE - ALBERT MEUBLES, 4, PLACE VAUCANSON.
LE HAVRE - GALERIE ESPACE, 47, PLACE DE L'HOTEL-DE-VILLE.
LILLE - FORMES INTERNATIONALES, 74, RUE ESQUERMOISE.
LYON - BÉAL, 13 ET 15, RUE DE LA RÉPUBLIQUE (1ER).
MARSEILLE - H. GRÉGOIRE, 89, RUE BRETEUIL.
METZ - BUCELLA, " LA CASA " 13, AVENUE FOCH.
MULHOUSE - GROB-BABUT, 10, RUE DE LA SOMME ET 8, RUE POINCARÉ.
NANCY - WEILLER, 19, RUE SAINT-DIZIER.
NICE - LA DEMEURE FRANÇAISE, 2, RUE RAYNARDI.
ROUEN - BREVIAIRE NOUEL, 78, RUE JEANNE-D'ARC.
SAINT-QUENTIN - WAENDENDRIES, 60, RUE D'ISLE.
STRASBOURG - BRILLE, 27, RUE DU MARAIS-VERT.
TOULOUSE - CANEZIN, 63, RUE DE LA POMME.
VALENCIENNES ET DOUAI - DEGORRE A SOMAIN.

arflex FRANCE

dans un décor traditionnel ou contemporain
sièges de grand confort arflex

15

décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

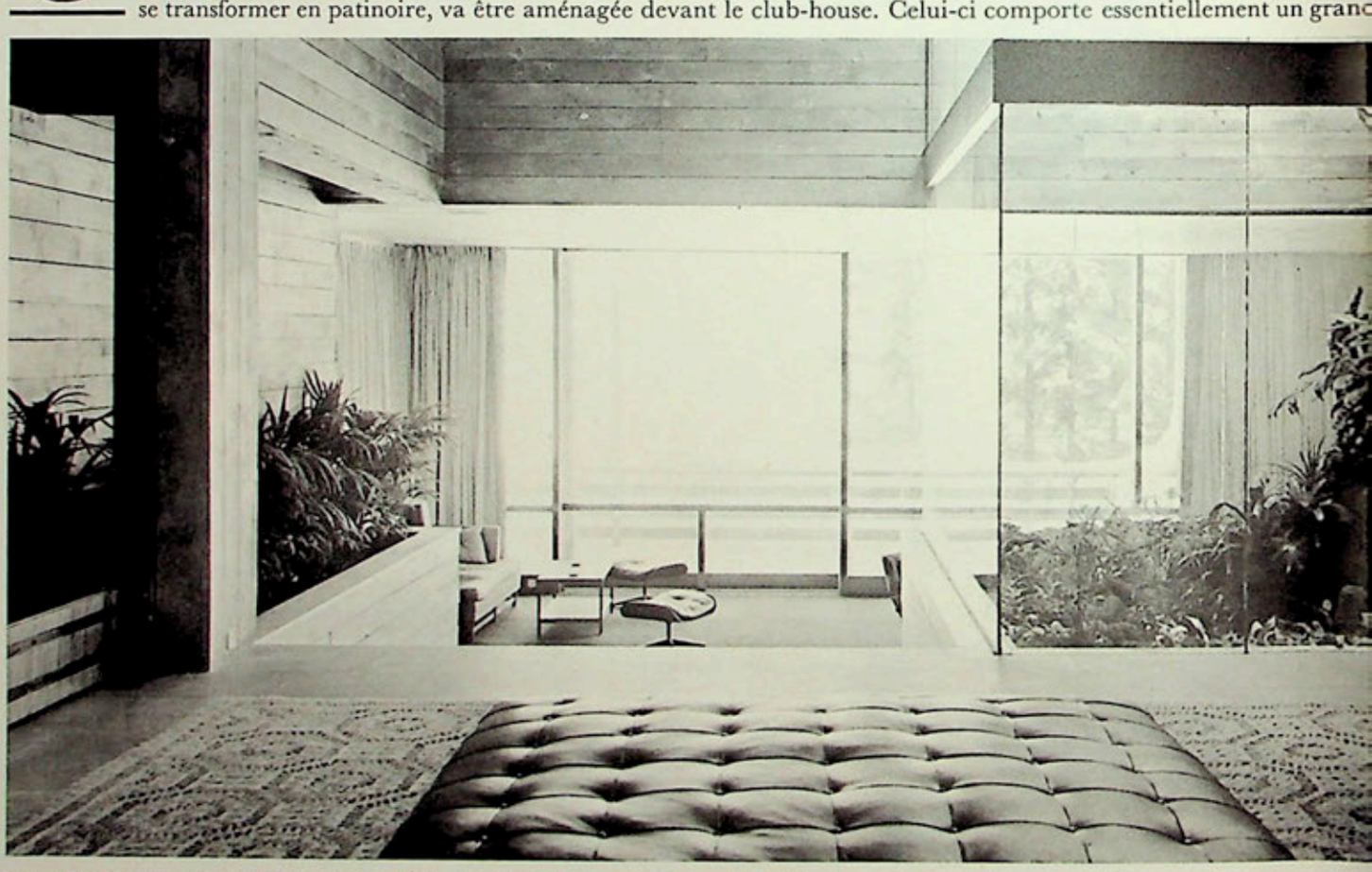
L'ŒIL

du décorateur

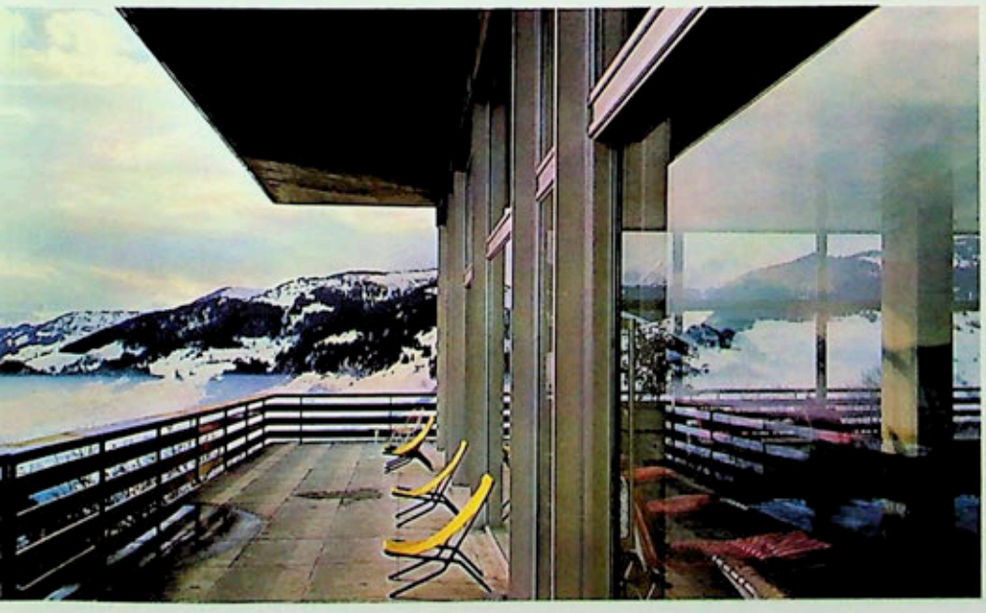
UN NOUVEL HOTEL

le mont d'arbois

Les transformations effectuées par Bernard Zehrfuss à l'hôtel du Mont d'Arbois à Megève portaient d'une part sur le réaménagement de l'hôtel existant, d'autre part sur la construction d'un club-house relié à l'hôtel par une galerie vitrée. Les travaux ont commencé par l'hôtel: la salle à manger, le salon, le bar, puis les chambres ont été refaits et les sous-sols aménagés: ils abritent aujourd'hui une sauna, avec des salles de relaxation et de massage, le vestiaire et les cabines de la piscine d'hiver construite contre l'hôtel. Une piscine d'été, qui pourra se transformer en patinoire, va être aménagée devant le club-house. Celui-ci comporte essentiellement un grand



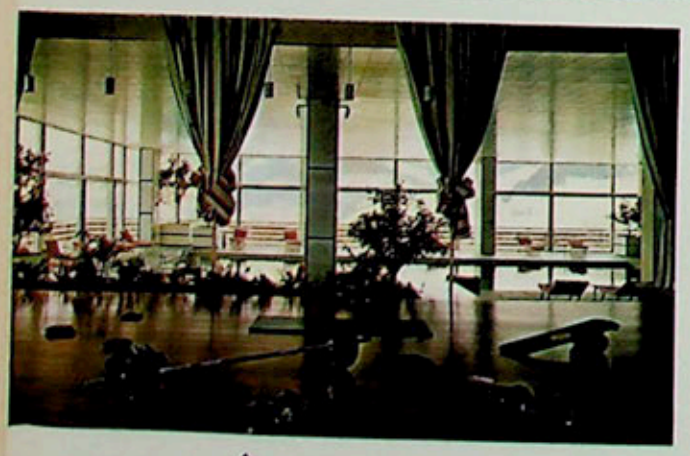
bar-salon avec une terrasse et une série de chambres au-dessus. L'aménagement en a été conçu d'une manière purement fonctionnelle, tandis qu'on réservait à l'hôtel lui-même les appartements de luxe: style colonial anglais, meubles d'acajou, tentures précieuses et passementerie. Toute la décoration intérieure a été réalisée par MM. Demachy et Aaron. Malgré les problèmes posés par la construction sur le rocher et les dénivellations, par le fait aussi que, l'hôtel restant ouvert, les travaux ne pouvaient se poursuivre que pendant les inter-saisons, la transformation a été achevée en deux ans. Adapté au site par son organisation sur plusieurs niveaux, par les matériaux employés, — à l'ossature de béton armé s'ajoute une pierre extraite sur place et le sapin se mêle aux bois exotiques —, par ses terrasses et ses grandes baies qui l'ouvrent au maximum sur le beau paysage de la vallée, l'hôtel du Mont d'Arbois se place au premier rang des réalisations actuelles de ce genre



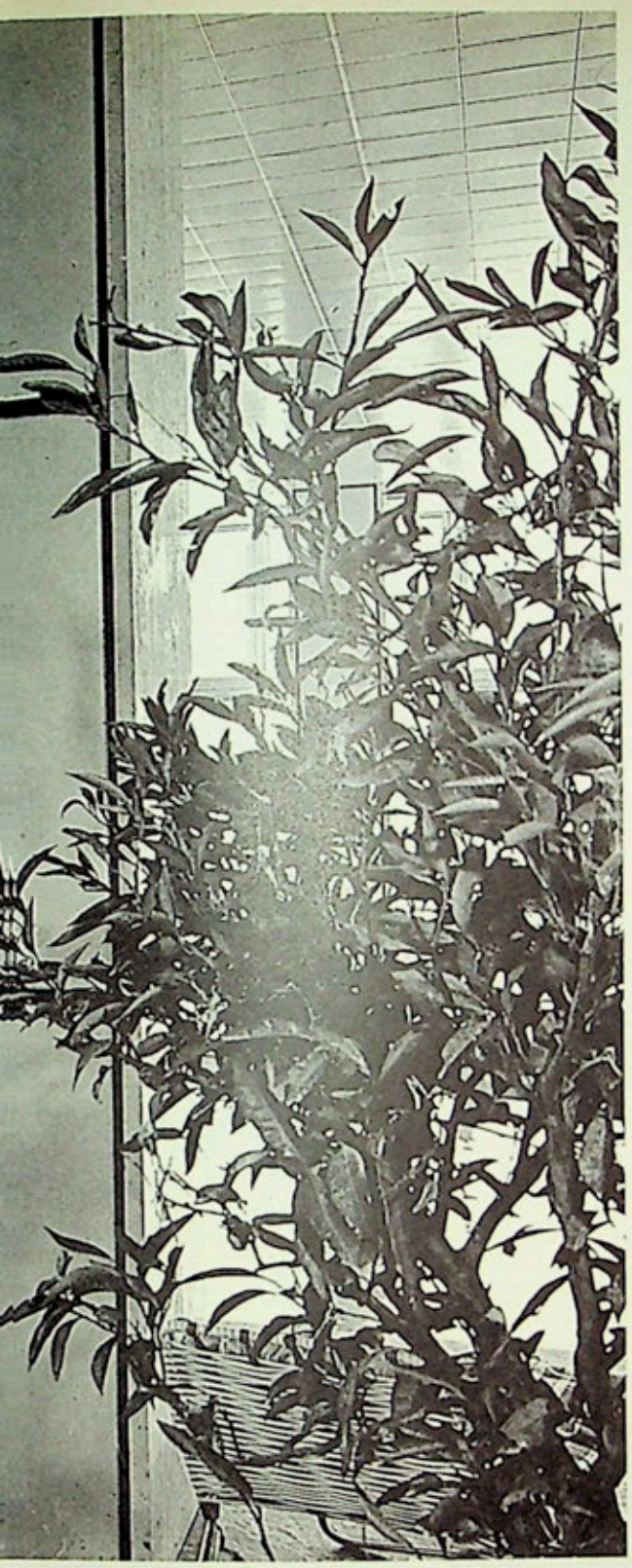
Le bar-salon du club-house. La menuiserie des baies vitrées en thermopane (Saint-Gobain) est en doussié, un bois exotique dont la densité très élevée permet d'obtenir des profils élégants et des structures minces, plus légères que l'aluminium. Le chauffage est assuré par le plafond, fait d'éléments Frenger, en aluminium laqué (Tunzini). Au-delà du patio, la hotte en travertin de la grande cheminée. Le bar est au fond à droite. Chaises-longues de Charles Eames. (Mobilier International). Lampes de Carl. Le tapis a été dessiné et réalisé spécialement par La Place Clichy.

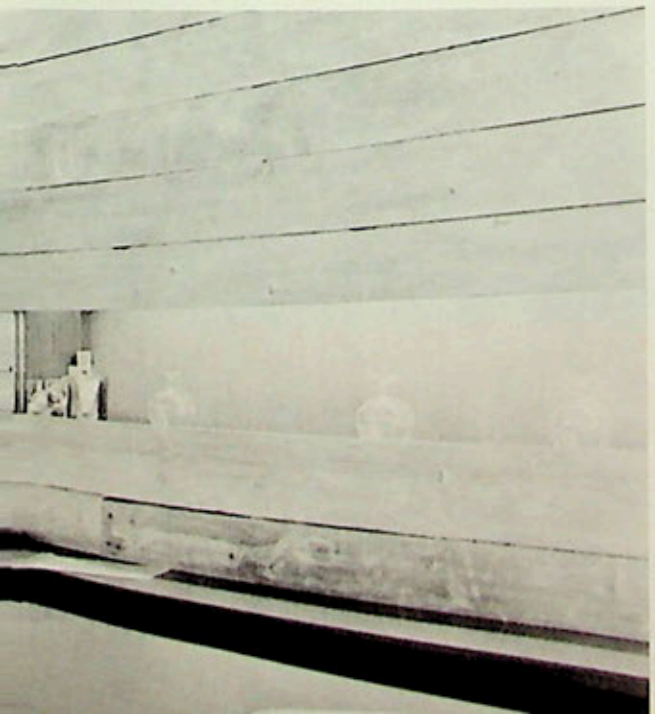
La terrasse entourant la piscine aménagée contre l'hôtel. Ici, les armatures sont en aluminium. Baies vitrées en thermopane. Balustrade en bois de doussié sur tiges métalliques. Un dallage de « vert jaspé royal » — une pierre qui provient de la frontière italienne — recouvre le sol sur la terrasse et autour de la piscine (Guinet).

Près de l'hôtel du Mont d'Arbois entièrement rénové, l'architecte Bernard Zehrfuss a construit un club-house, relié à l'hôtel par une galerie vitrée. La photographie page ci-contre montre le hall d'arrivée de cette galerie vers le bar-salon du club-house. Les parois sont en sapin teinté et « vieilli », le sol en marbre « Hauteville » (Union Marbrière). Au premier plan, un pouf en cuir vert foncé et un tapis en fibre (La Place Clichy). Le patio à droite est surmonté d'une coupole qui diffuse le soir l'éclairage électrique et, dans la journée, la lumière naturelle.



▲
Le gymnase, en léger surplomb par rapport à la piscine, comporte un parquet en doussié (Chaput). L'éclairage est incorporé aux éléments du plafond chauffant. Rideaux en toile de store. Ici et dans le club-house, la profusion des plantes vertes et des caisses d'oranger crée, hiver comme été, une agréable impression de plein air et de détente.





◂La piscine de l'hôtel. Les piliers de soutènement sont habillés d'aluminium sur deux faces, de travertin romain sur les deux autres. Plafond chauffant en éléments Frenger (Tunzini). Table et sièges de Saarinen (Knoll International).

Un carrelage italien bleu, rose ou chamois (Cocer) recouvre les parois des salles de bain. Les lavabos (Idéal Standard) sont équipés d'une robinetterie suisse (Kugler).

▾

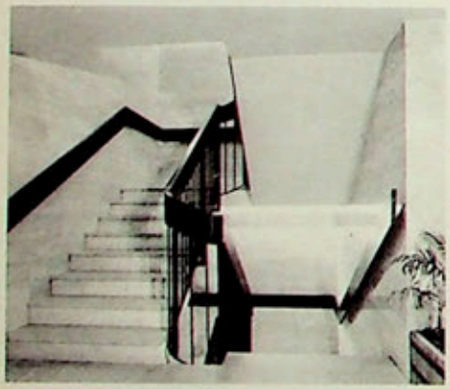
Une des chambres du club-house. Les murs sont recouverts de plastique suédois « galon » (Corbellini). Vitrage thermopane et menuiserie en doussié. Comme tous les luminaires du club-house, l'applique au chevet du lit est de Carl. Couvre-lit en tissu de laine (Knoll), vert, rouge ou bleu selon les chambres. Chauffeuse de Steiner. L'isolation thermique du club-house et de l'hôtel est partout assurée par le procédé « pleine épaisseur Roclaine ».

▾

◂Le bar du club-house. La paroi antérieure, en samba, bois exotique de teinte très foncée, est surmontée d'un accoudoir en cuir clair. Des trophées de chasse décorent le revêtement de sapin du mur (Lalanne). La rampe lumineuse est équipée de deux plaques de verre dépoli. Tabourets en afromosia, garnis de cuir noir (Mobilier International).

▴

Tout au long des couloirs de l'hôtel, une main courante en doussié rompt la blancheur des murs en plâtre « taloché » et donne son caractère au décor. Elle est prolongée sur les portes par des plaques d'aluminium sur lesquelles les inscriptions indiquant les services et bureaux divers sont réalisées par un système de lettres magnétiques et dans un graphisme mis au point spécialement pour l'hôtel (Régis Paniès). A droite, une carte d'état-major en relief de la région. Plafond de sapin, sol en marbre « Hauteville » (Union Marbrière).



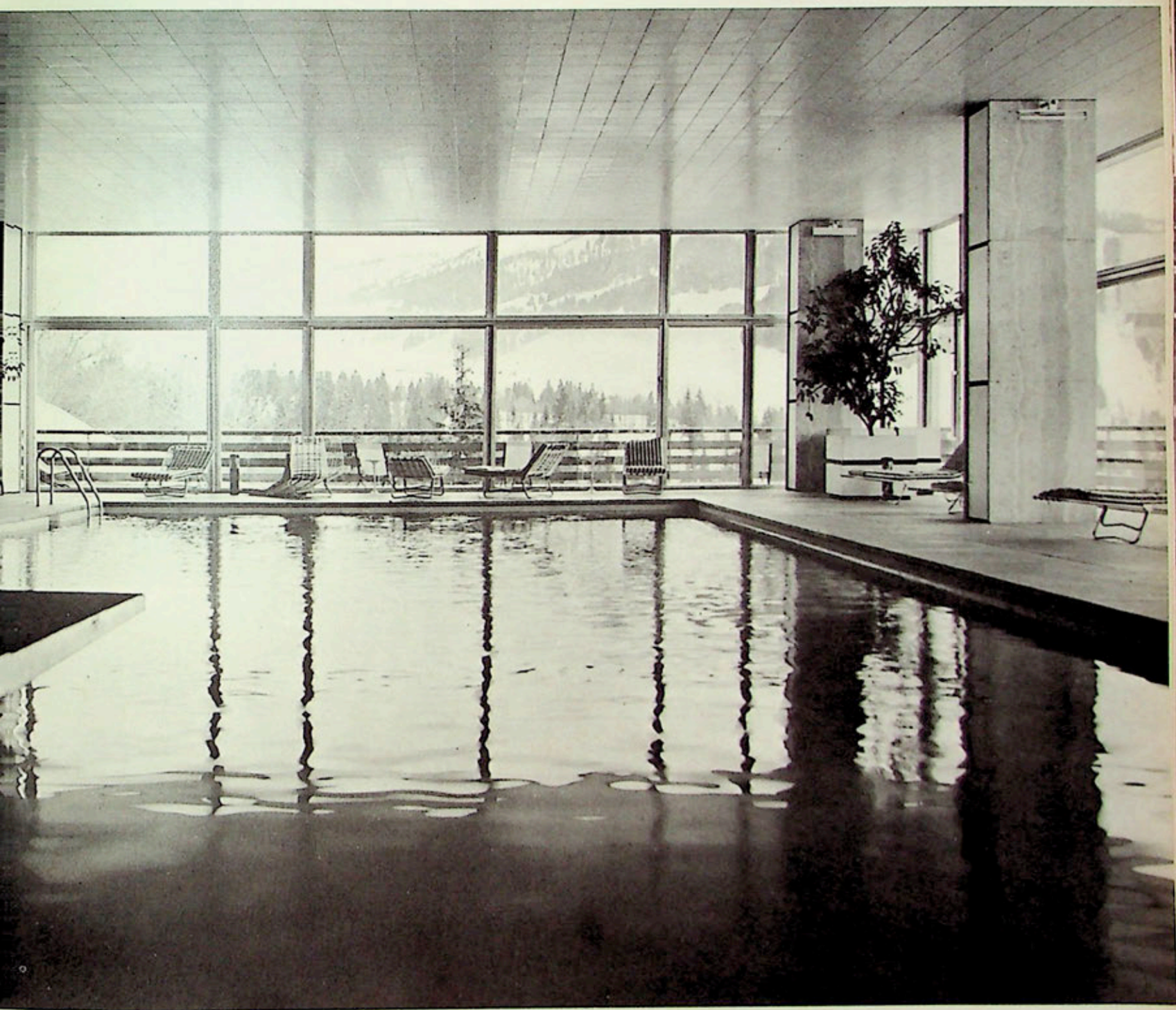
▲ Derrière la grande cheminée du bar-salon, un escalier en travertin mène aux chambres. Les montants métalliques de la rampe (Couade) supportent une main-courante en doussié. Plafond chauffant en éléments Frenger.

En haut de la page

Un autre aspect du bar-salon. A droite, le bar proprement dit et la cheminée. Une piste de danse a été réservée dans la moquette. Chaises scandinaves tendues de tissu « Obi » (Mobilier International).

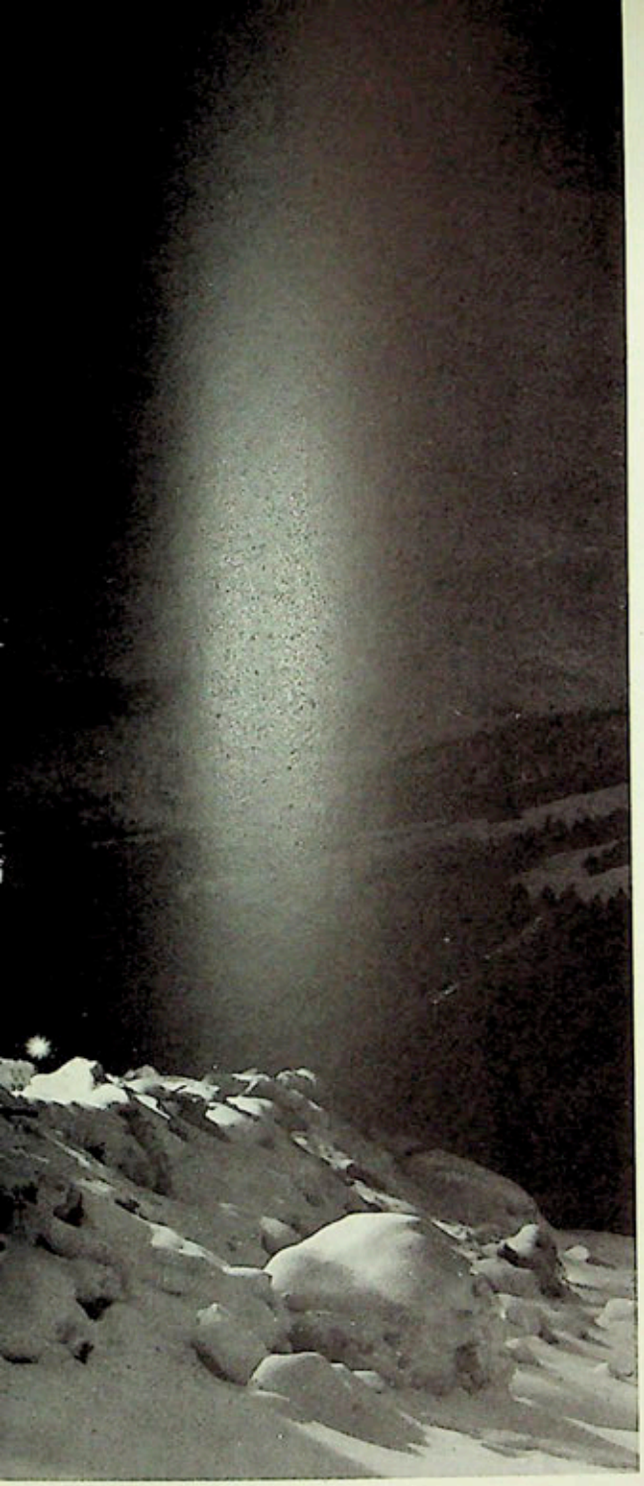
▲ Le grill du club-house. Les murs en plâtre « taloché » sont décorés d'anciens moules à beurre (Lalanne). Des carreaux de céramique entourent le grill lui-même, qui est en fer martelé (Labesse). On retrouve ici le bois de doussié, à gauche pour la table chauffante, à droite pour le bloc de réfrigération. Chaises scandinaves « Gracett » (Jelenko).

La piscine est illuminée par un système d'éclairage disposé sous la surface de l'eau. Le revêtement intérieur est en porcelaine japonaise blanche. Des hublots étanches y sont aménagés, permettant aux amateurs de nage sous-marine d'admirer dans l'eau la vue sur la montagne et la vallée enneigée (voir page 58). Le long des vitrages en thermopane (Saint-Gobain), un système d'air chaud pulsé évite la condensation.

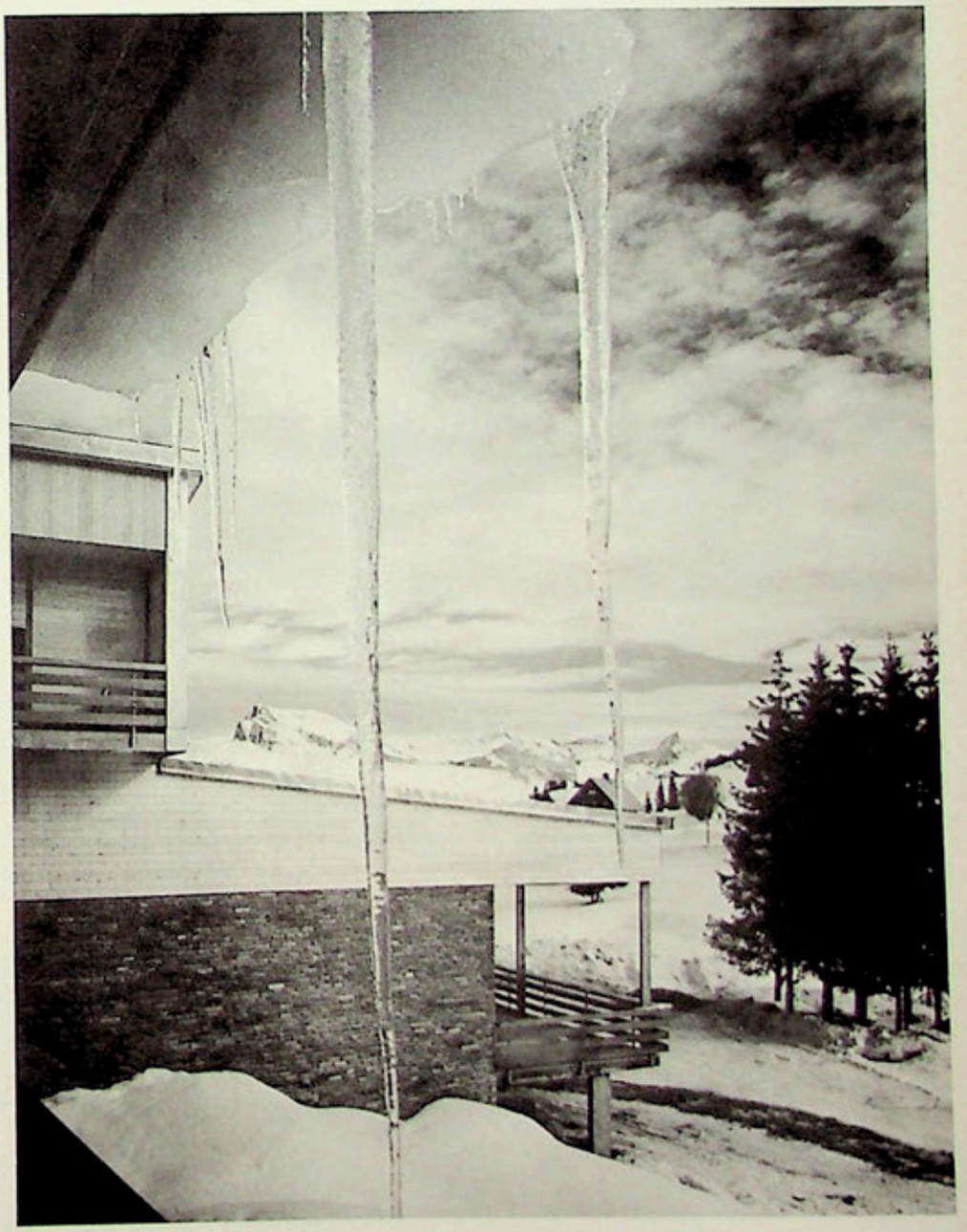


▲ Vue extérieure du bâtiment de la piscine et du gymnase. L'ossature est en béton armé, avec de grands porte-à-faux, formant une terrasse au niveau de la piscine (voir page 53) et une autre, au-dessus, qui se trouve de plain-pied avec le restaurant de l'hôtel. La paroi de gauche est en bois bakélisé. On distingue les hublots de la piscine dans le mur de pierre sous la terrasse inférieure.

Le club-house et l'extrémité de la galerie, qui est située à un niveau intermédiaire entre le bar-salon (à droite) et l'étage des chambres (plus haut, au centre). Le mur est fait de pierres extraites des fondations mêmes. Lorsque la neige a disparu, leur tonalité s'accorde ainsi parfaitement à celle du rocher sur lequel est élevé le club-house. Les parties hautes sont en bois bakélisé et en sapin. ▶

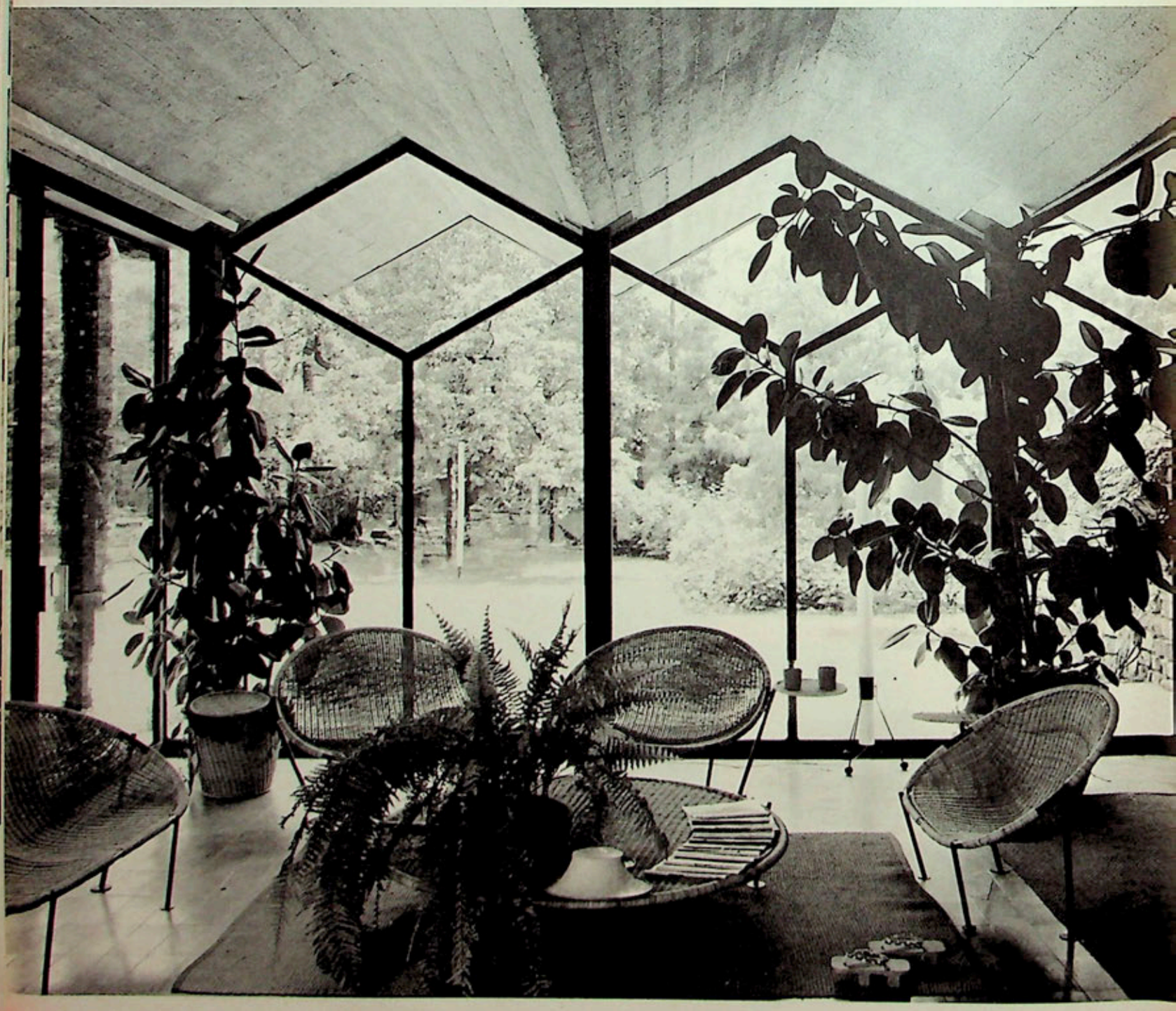


L'angle du club-house et de sa terrasse, dominant le terrain de golf aménagé en été autour des sapins.



Villa Reggiani

Construit à la demande d'un jeune industriel par un des architectes italiens les plus en vue, ce pavillon abrite une belle collection de jeunes peintres.



Un angle extérieur du pavillon. ► La structure est en fer, le toit en ciment imperméabilisé par une couverture d'aluminium ondulé. On a ménagé dans le sol et dans le toit l'emplacement d'un grand palmier qu'on a voulu préserver. Les verrières sont presque toutes montées sur des glissières.

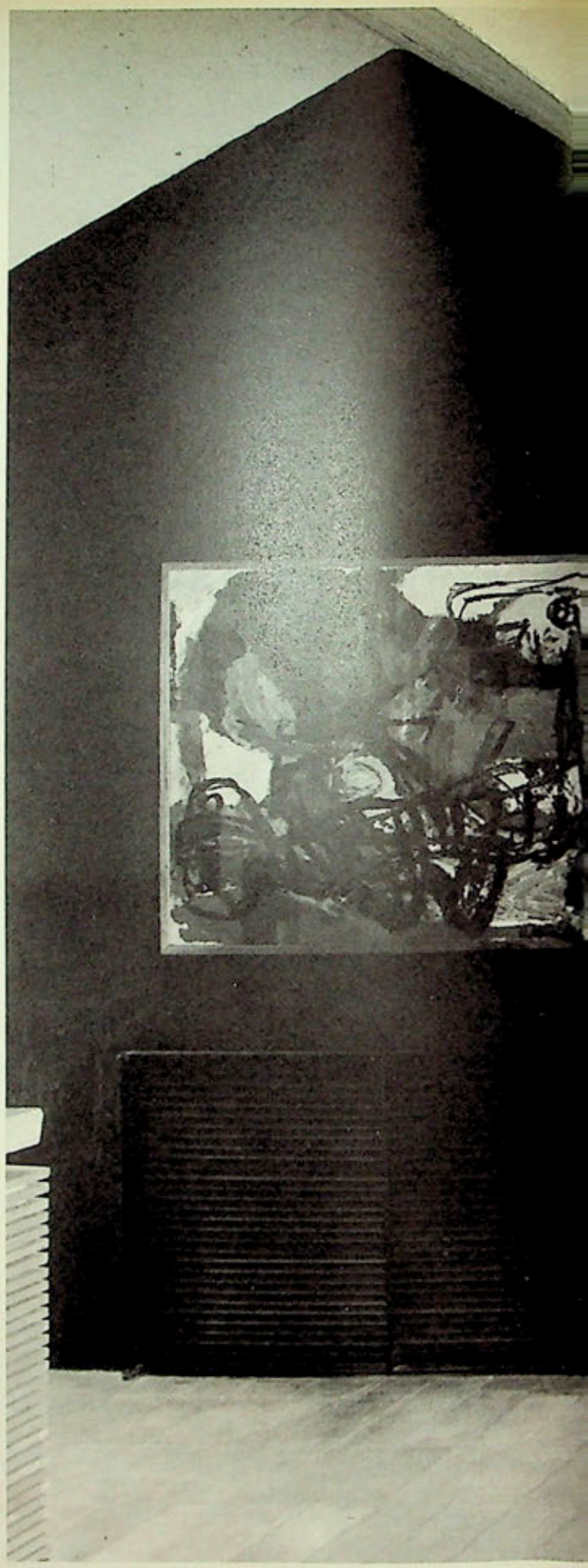
L'intérieur de la salle de séjour. Le toit de ciment, peint en jaune vif est ondulé selon la forme en losange des vitres que portent des montants de fer laqué noir. Fauteuils et table basse en osier, sur piètement de fer verni. Nattes mexicaines sur le sol de brique vernissée. L'abondance des plantes vertes accentue l'impression de communication avec le jardin.

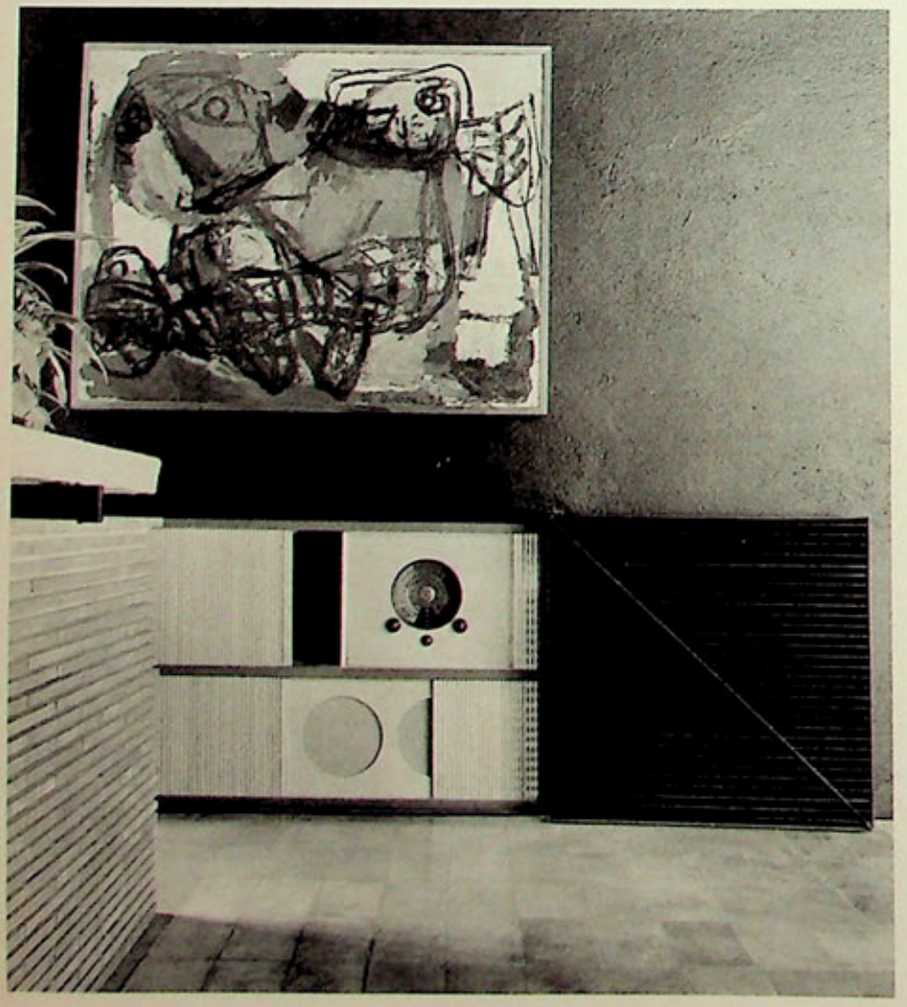
Le jeune industriel lombard, Duccio Reggiani, a fait construire dans le jardin de sa villa familiale, près de Bergame, un petit pavillon en verre, ciment et fer, pour y placer une partie de son importante collection de peinture moderne. Construit par Vittorio Vigano, ce pavillon comprend essentiellement une salle de séjour, une petite cuisine, une cabine de projection de cinéma et des dépendances. Il se dresse près de la piscine parmi les arbres et les gazons anglais. Les parois de verre à glissière n'isolent pas l'intérieur du paysage environnant et donnent l'impression de vivre dans la nature, même lorsque le mauvais temps invite à allumer la cheminée et à se réunir autour du feu pour admirer les beaux tableaux modernes accrochés sur les parois foncées, dont les tons ont été choisis spécialement pour les mettre en valeur. Le pavillon est un petit monde à part, construit pour le loisir et la détente dans le rythme précipité d'une vie professionnelle très active. Aujourd'hui, Duccio Reggiani a disparu, mais sa maison et sa collection de peinture abstraite maintiennent le souvenir de sa personnalité.

Reportage Andrée Aynard-Putman
Photographies Pierre Berdoy

Sur la grande paroi noire, quatre pièces maîtresses de la collection de peinture abstraite de Duccio Reggiani. De gauche à droite, un Appel (1954), un Fautrier (1958), et un Signori (1959). En bas à droite, un Feito (1959). La conception de la cheminée est particulièrement originale et ingénieuse : la hotte est incorporée dans la paroi et le foyer a été aménagé dans une fosse de 50 cm. de profondeur. La grande banquette de maçonnerie, à trente centimètres au-dessus du sol, est garnie de coussins tendus de couleurs vives. ►

L'architecte a trouvé également une solution très heureuse pour l'installation de la chaîne stéréophonique : elle est encastrée dans la paroi qui sert de fond aux tableaux et dissimulée à volonté par un panneau à glissière fait de lamelles très légères, laquées comme les parois (voir photo ci-contre). La pièce comporte en outre un grand bar en maçonnerie, dont l'angle apparaît à gauche au premier plan de notre document. ▼

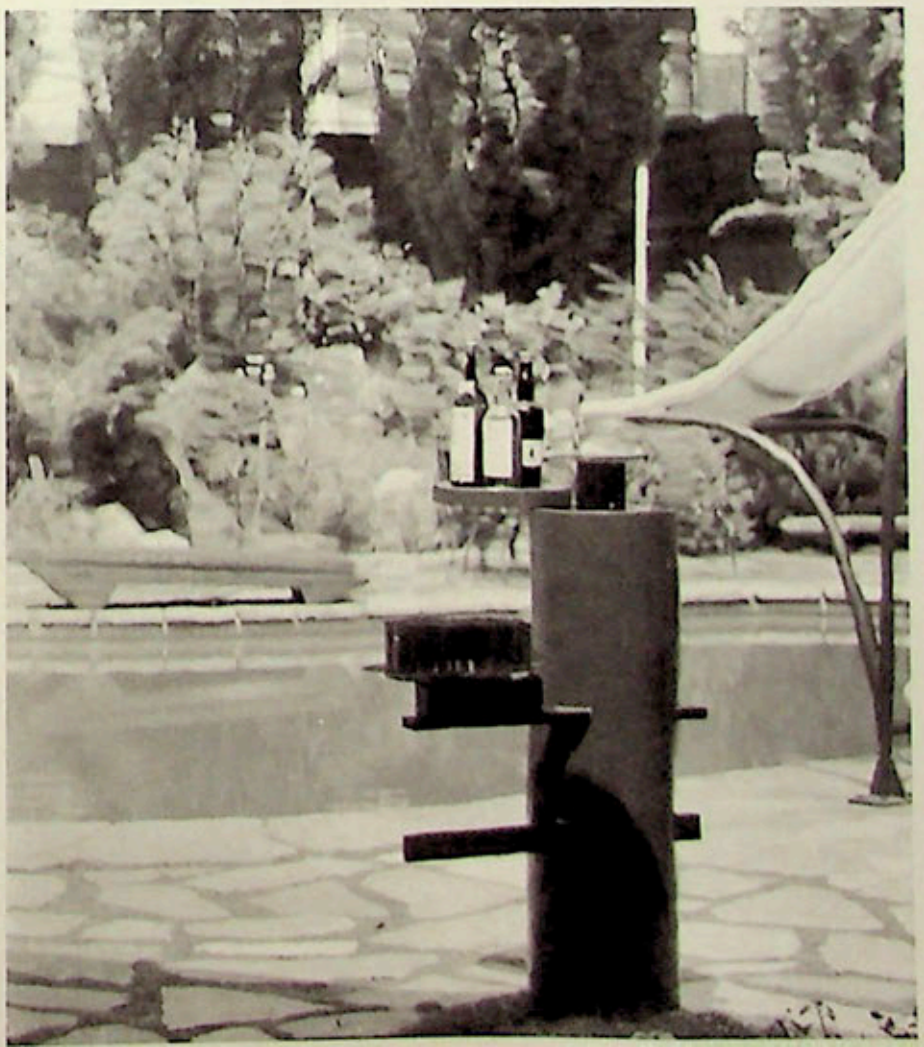




◄ Contre le fond noir du conduit de la cheminée, trois autres tableaux de la collection Reggiani : de haut en bas, un Vasarely (1955-1960), un Bissier (1958), un Burri (1952). Dans la paroi à droite, la télévision (en haut) et les projecteurs (au centre), qui communiquent avec la cabine de cinéma, sont d'autres bons exemples du soin apporté ici à la mise au point de détails trop souvent négligés par les architectes et les décorateurs. Les lampes et objets folkloriques divers sont des souvenirs rapportés par le jeune industriel de ses nombreux voyages d'affaires à travers le monde.

▲ La table du repas, dressée devant le pavillon, près de la piscine. Celle-ci, de forme irrégulière, est entourée de compositions de pierres et d'arrangements de plantes variées, conçus dans l'esprit des jardins que Duccio Reggiani avait vus au Japon.

Ce poteau formant table, tabouret et bar, est composé d'un cylindre d'acier laqué, planté dans le sol. La partie supérieure est pivotante et deux supports de fer soutiennent respectivement le siège et le repose-pied. Plusieurs de ces piliers originaux se dressent au bord de la piscine. A droite, au second plan, une glissière métallique. ►



REPORTAGE JEANNIE DUMESNIL / PHOTOS PIERRE BERDOY

ELECTRICITE DE FRANCE

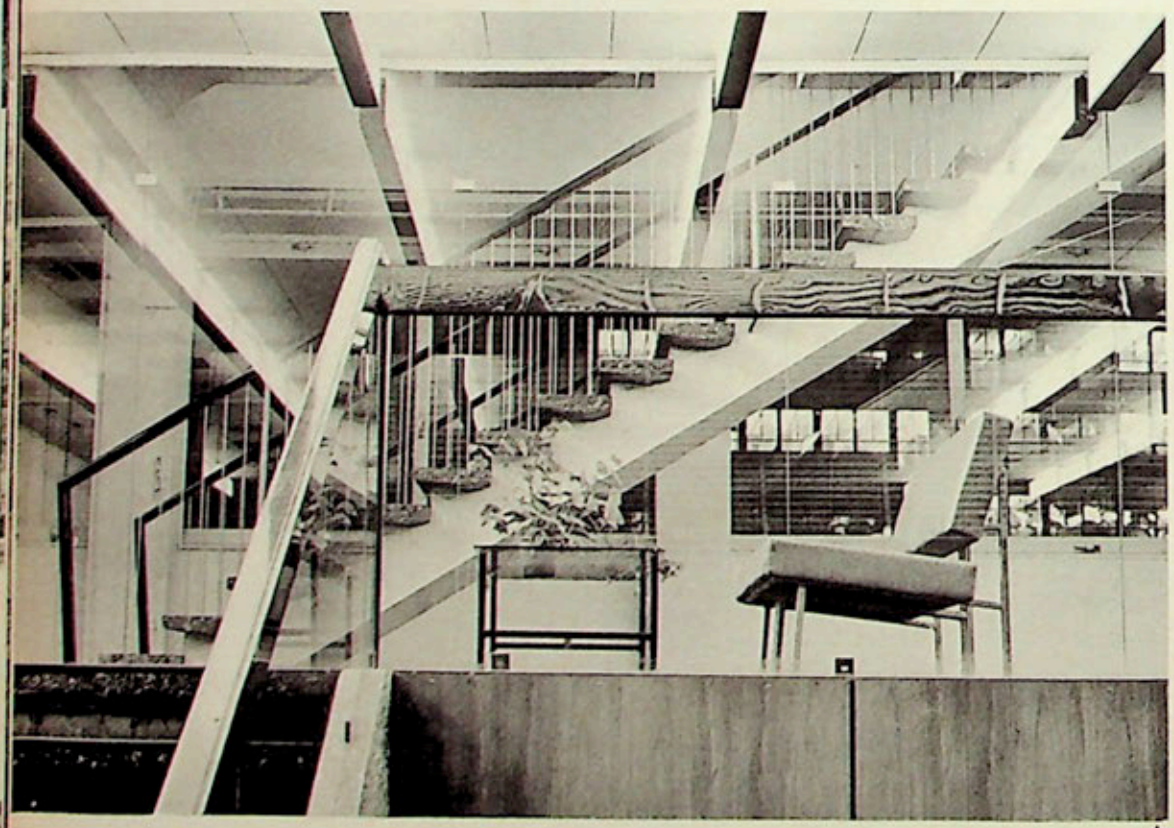
NOUVEL IMMEUBLE DE DIRECTION

En application du plan de décentralisation, Electricité de France vient de faire construire un immeuble de direction en dehors de Paris. Les bâtiments conçus par l'architecte Henri Delacroix s'élèvent sur les bords de la Seine à Asnières. Ci-contre, la façade extérieure constituée de panneaux de façade en glace émaillée bleue (glaces de Boussois) à ossature de béton armé enduite de lithogranit (Weber & Broutin).

Ci-dessus, le hall d'entrée. Les façades extérieures sont en glace Sécurit (Saint-Gobain); le sol, ainsi que les piliers porteurs, sont revêtus de travertin gris veiné de noir. Sièges et meubles Airborne. L'éclairage fluorescent est diffusé par le plafond.

ELECTRICITE DE FRANCE

Les bureaux de direction participent de la vue sur la Seine. Un simple voilage garnit les baies. Leur aménagement a été confié à L'Atelier d'Art: sièges et meubles sont sobres et fonctionnels. Ces bureaux, comme l'ensemble de l'édifice sont climatisés.



Un des paliers principaux de l'immeuble. On y accède depuis le hall d'entrée par un escalier constitué de marches en granit poli à nez de marches en caoutchouc noir incorporé et d'une rampe en cuivre jaune et panneaux de glace Sécurit (Saint-Gobain). A l'arrière-plan, conduisant aux étages supérieurs, un escalier à rampe de fer noir dont les barreaux sont en tube d'acier inoxydable. L'éclairage fluorescent provient du plafond en dalles de staff. Table et siège à piètement métallique (Airborne).

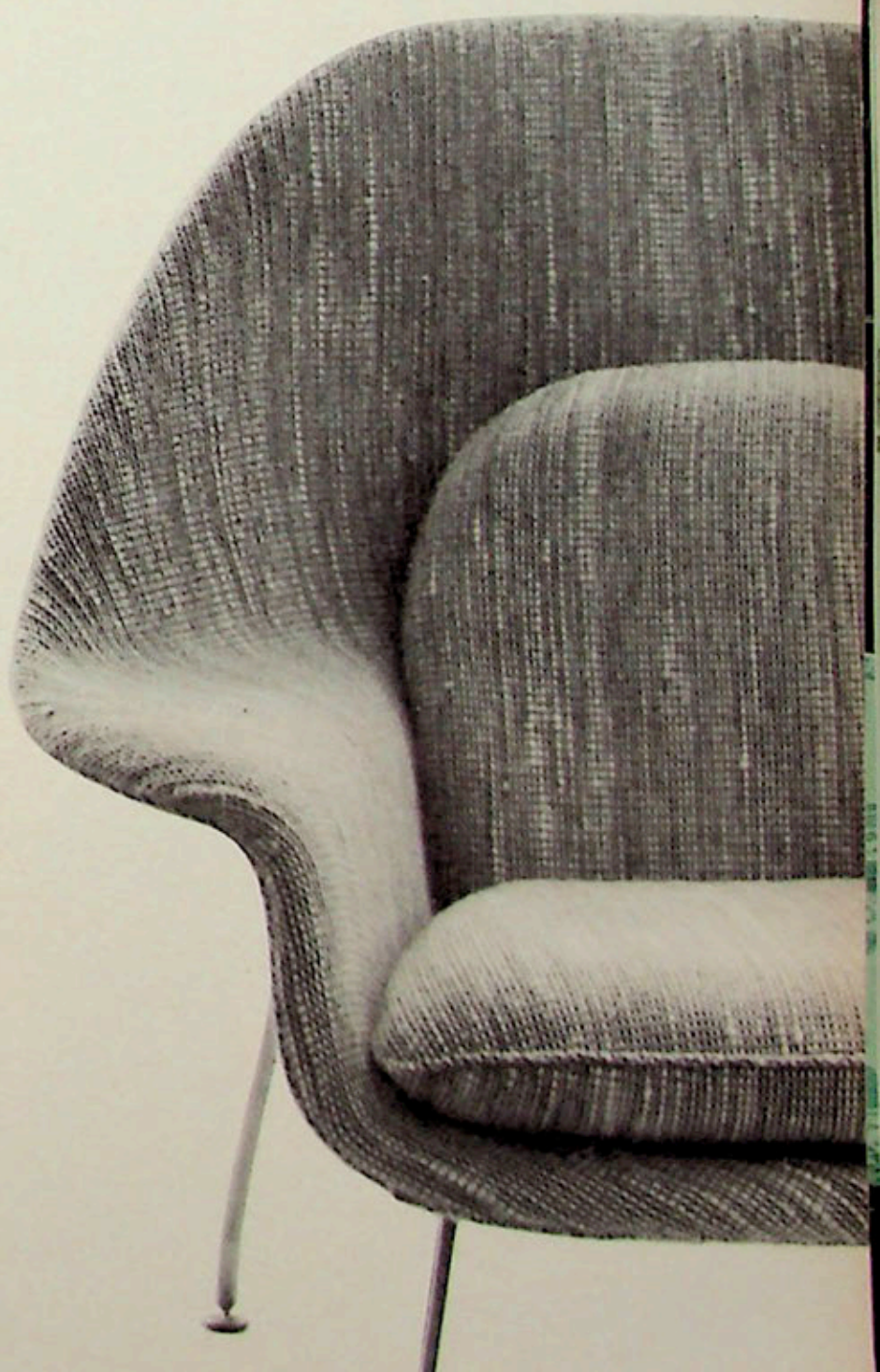
Une immense table en palissandre de Rio dont la courbure a été particulièrement étudiée (Saint-Lebès & Parise) constitue le meuble essentiel de la salle du conseil d'administration. Les sièges à piétement de métal sont garnis de tweed blanc (Airborne). Moquette bleue (Vernier). L'éclairage double est constitué de rampes fluorescentes occupant toute la longueur du plafond (Todelum) que complètent des spots incorporés. Une attention spéciale a été portée à la sonorisation de cette pièce (Eras).

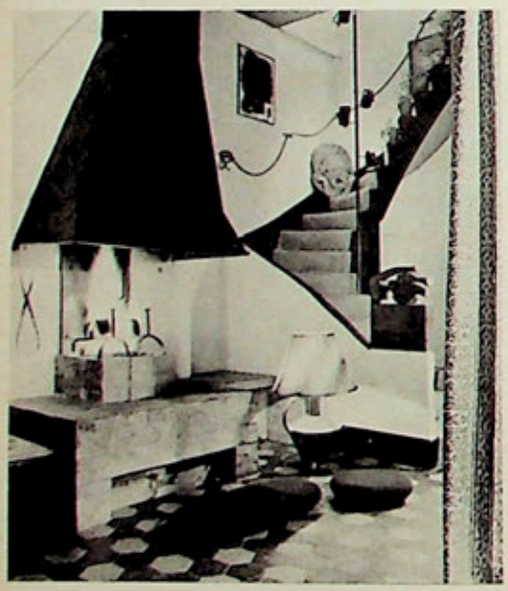
Une série de petites tables tulipes de Saarinen (Knoll International) à dessus de marbre sont disposées devant une toile imprimée dans des tons orangés (Boussac).

Fauteuil de Bertoïa recouvert du nouveau tissu « Cato » créé par Knoll International. Fait de laine et viscose, ce tissu de ton sable est souple et moelleux. ▸

nouveaux tissus d'ameublement

Enquête de Jeannie Dumesnil / Photos Pierre Berdoy





▲

Une belle toile à carreaux bleus et blancs (Patifet) garn le mur où est accrochée une aquarelle Doro-e (Japon XIX encadrée de « Kasuri », tissu paysan japonais. Au premi plan, le célèbre siège de Eames (Mobilier Internationa

Ci-dessus, à gauche

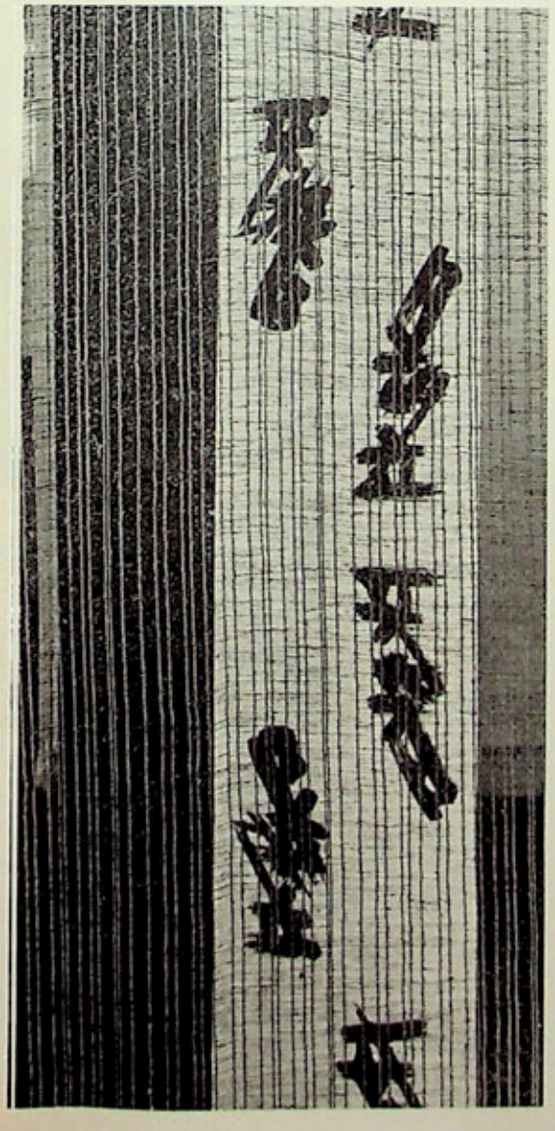
Sur le carrelage de l'atelier, devant une grande chemin à hotte de cuivre, deux coussins garnis d'un tissu de c noir (Le Crin). A droite, une tenture « Copte » (Laue L'abat-jour de la lampe est en lamé argent (J. Anqueti

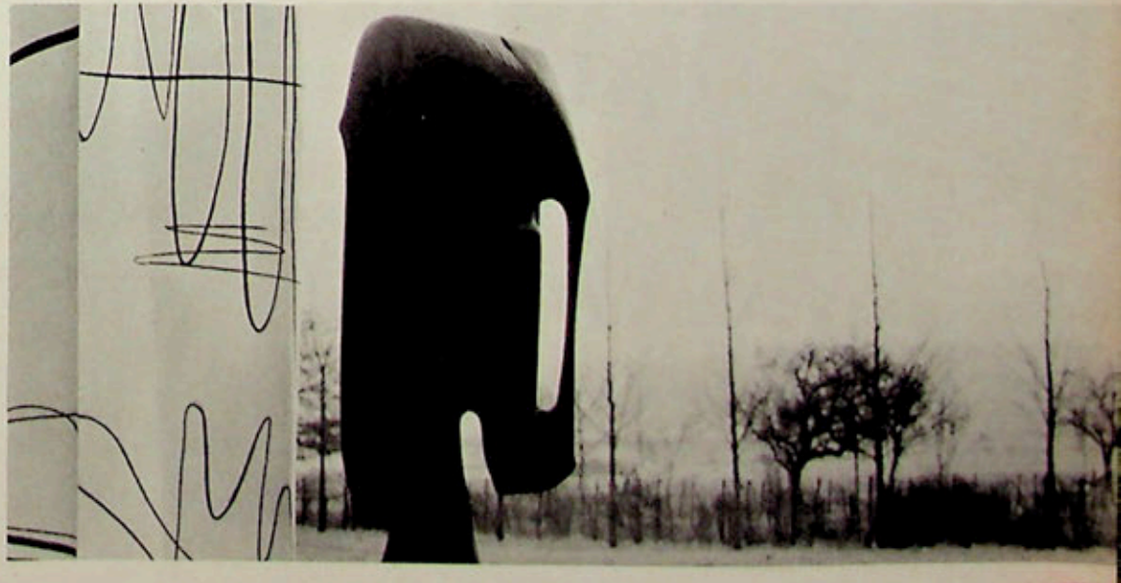
Une toile imprimée, qu'on pourrait croire peinte à la gouache (création Leleu), tapisse le mur. Bureau à dessus de verre et piétement de métal laqué, lampe de Noguchi (Knoll International). ▸

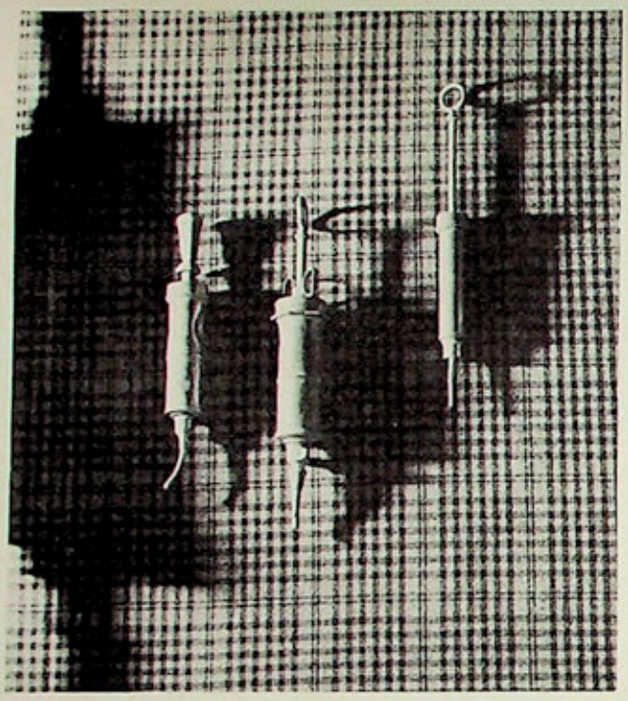
Ci-dessous, à droite

Pour la campagne, un rideau en toile blanche animé d'un graphisme noir (Corot). Devant la fenêtre, une sculpture en bois poli de Cardenas.

A travers un voilage léger (Carlos Leprêtre), un kakemono de tissu ancien, Japon XVIIIe s. (Janette Ostier). ▾

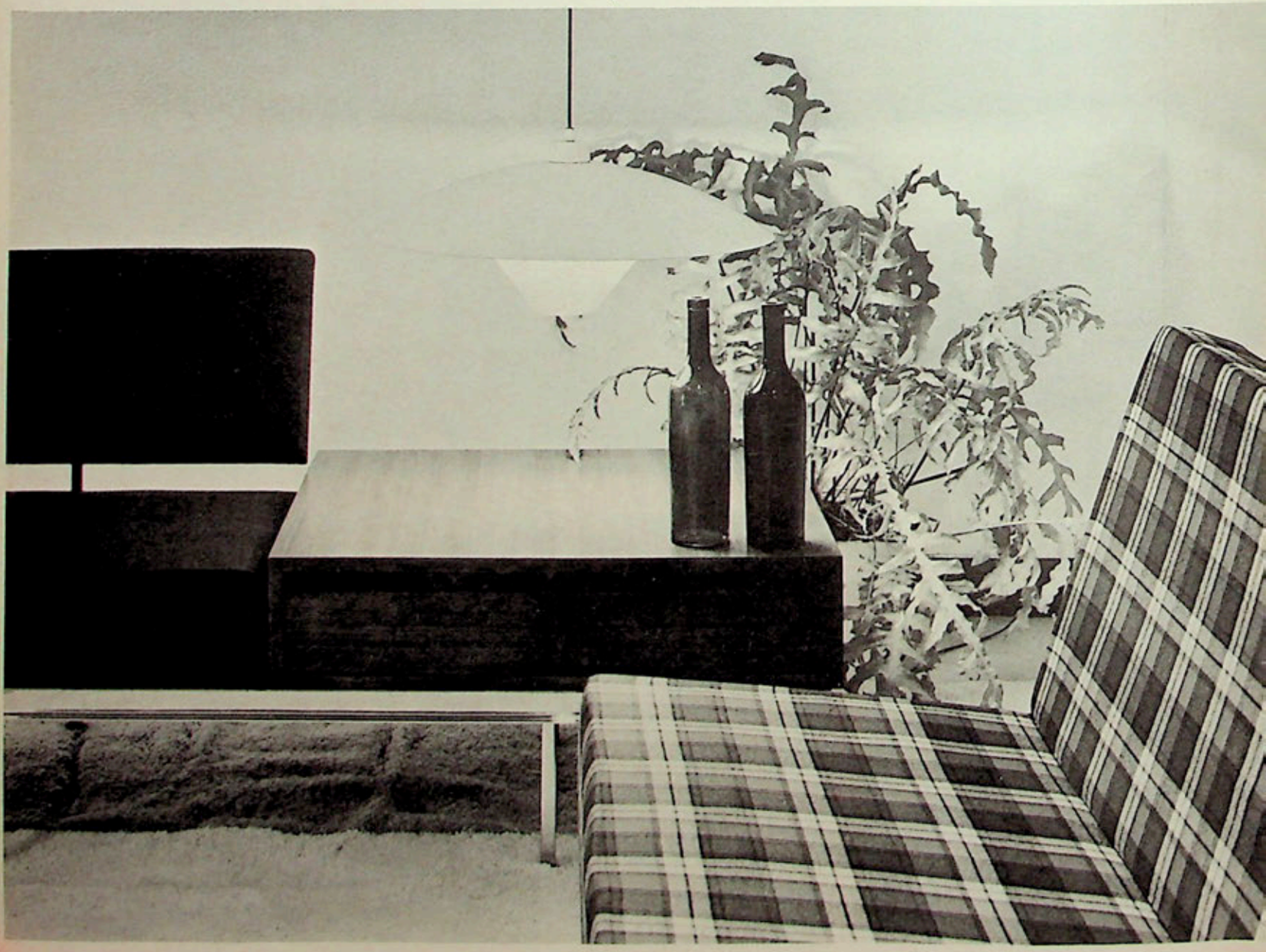


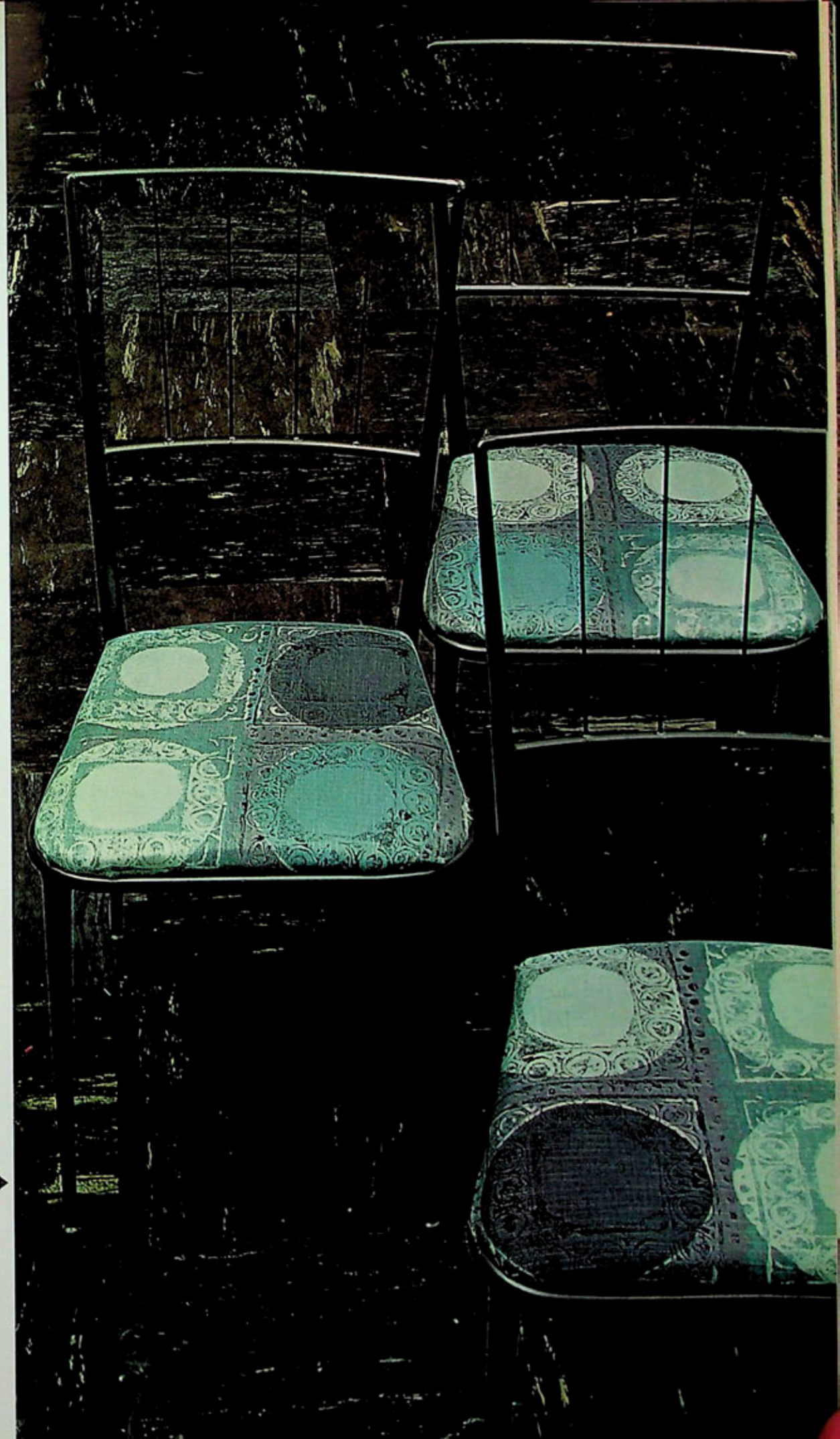




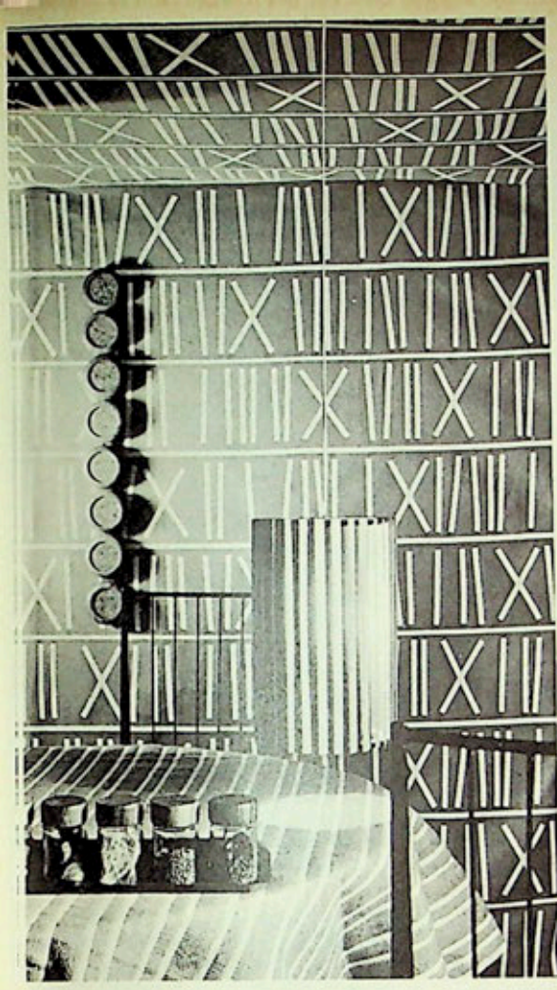
◂ *Disposés sur le lainage à carreaux « Edinbourg », création nouvelle de François Lauray, des clystères d'étain du XVIIIe siècle*

Coin de repos installé avec des meubles et une lampe de Knoll International. La banquette de droite a été recouverte du nouveau lainage « clan écossais » édité par Quenin. ▾



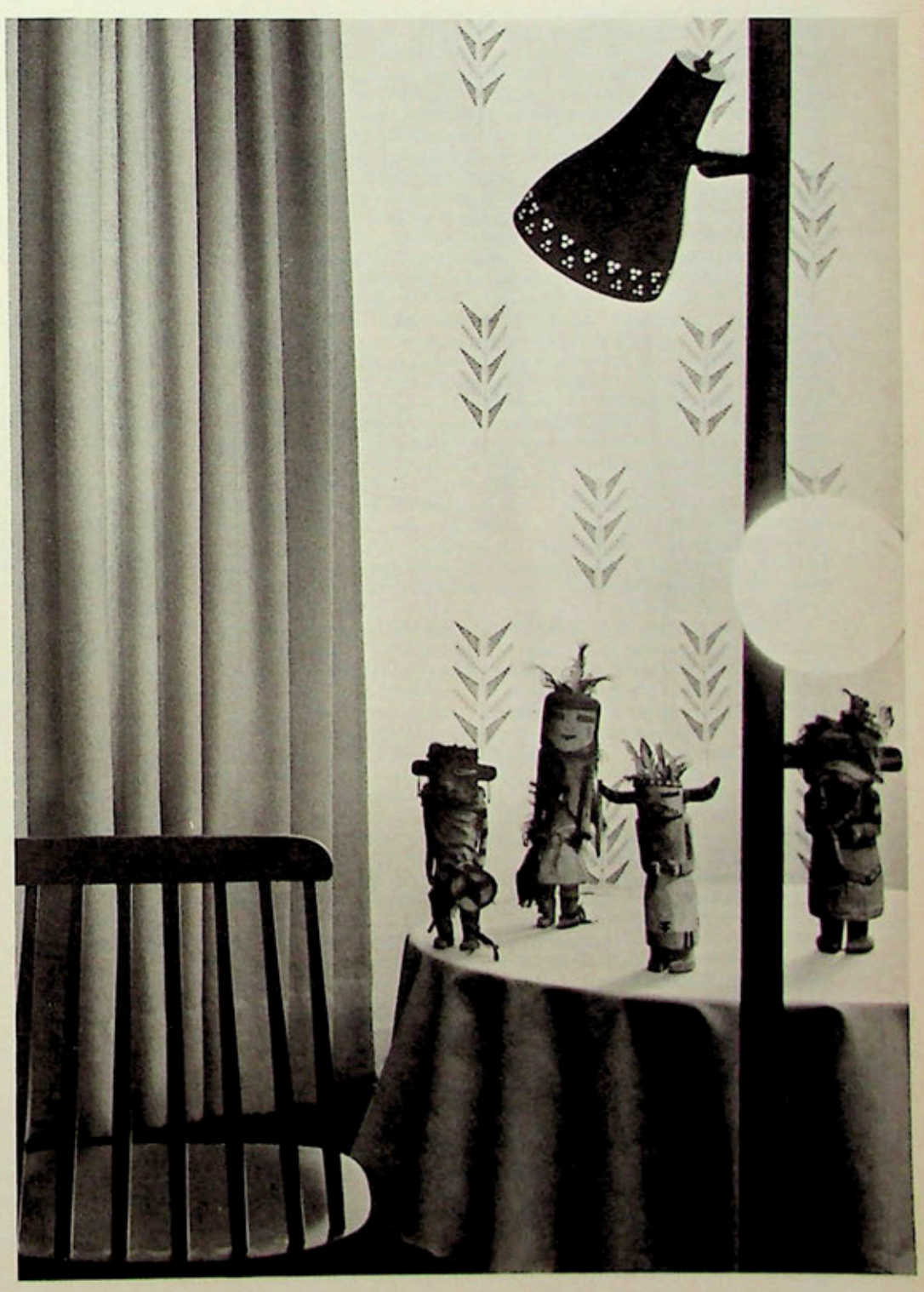


On a choisi pour recouvrir les galettes de ces chaises de métal noir un tissu imprimé dans des tons de bleu et de gris très raffinés (Victor Coates).



Un imprimé sur toile nattée («Chiffre Romain» de Françoise Coyne, diffusé par la Porte Ouverte) garnit le mur et le plafond de cette petite pièce. La table est recouverte d'un jute rayé ton sur ton (Deheselle). Lampe en lattes de pin créée par Tille Jessen, au fond, dessous de verre en liège et teck. Tous ces objets usuels proviennent du Danemark et sont diffusés par la Porte Ouverte.

Un léger tissu de laine grège brodé de palmes («Froment blond» chez Robert Four) habille une fenêtre dont les doubles rideaux sont faits d'une étoffe de laine assez lourde (Descheemaker). Sur le guéridon recouvert d'une toile unie bleue (Suzanne Fontan), quatre poupées péruviennes «Katchina».



Le créateur italien Falconetto a conçu des motifs nouveaux pour des tissus de soie imprimés. Nous les montrons ici recouvrant des coussins de formes diverses.

MATIERES PLASTIQUES

(Suite de la page 23)

Reproduisant la forme d'une coquille, l'ensemble de la maison était composé d'un noyau central circulaire et de chambres assemblées autour de ce noyau selon les besoins. La rotonde centrale constituait une cellule d'habitation complète pour un couple ou un célibataire, pouvant être utilisée comme motel, bungalow ou habitation transportable. Un tambour d'entrée, bas de plafond, conduisait aux autres parties (séjour-repas, cuisine, chambres), le sanitaire, la cuisine et une couronne de placards complétant l'installation. Pour se prêter plus facilement à un moulage en prototype, cette rotonde avait été divisée en huit parties, chacune d'elles constituant un élément de structure dans lequel le poutrage, le plancher, les poteaux et le linteau formaient un sol bloc. L'ensemble de la nervuration était surélevé sur des vérins solidaires des pièces, ce qui montrait bien l'indépendance de la maison vis-à-vis du sol et l'inutilité d'une aire d'appui pour soutenir un matériau qui travaille comme une coque. Les huit éléments de la rotonde étaient assemblés autour d'un poteau central, creux. Le toit de la maison était rendu étanche par huit longs couvre-joints servant en même temps de poutre. L'eau de pluie s'écoulait par le poteau central qui jouait alors le rôle de gouttière. Chaque chambre formait une boîte soudée monobloc, structurellement indépendante et reposant sur ses propres vérins. Les deux principales matières plastiques utilisées étaient la résine de polyester norsodyne armée de tissu de verre pour la coque et les meubles fixes et le plexiglas pour la grande baie circulaire du séjour et la banquette-bureau qui y était soudée ainsi que pour les autres surfaces transparentes, onze autres matières intervenant dans l'aménagement intérieur. Ainsi — comme l'écrivaient Yves Magnant et Ionel Schein dans leur plaquette de présentation —, «partant de matériaux révolutionnaires qui permettent à l'architecte de se libérer des anciennes servitudes», on avait «abouti à des structures et à des formes neuves. Non pour le plaisir de bousculer les conceptions traditionnelles, mais précisément parce qu'il eût été absurde de s'imposer les mêmes contraintes à partir du moment où l'on disposait de matières de base qui n'y étaient pas assujetties ». Exposée au Salon des Arts Ménagers de Paris en 1956, cette maison remporta un grand succès auprès du public et stimula l'imagination des spécialistes. Première expérience totalement poussée et point de départ de nombreuses autres recherches, elle marque indéniablement une date dans l'histoire de la construction en plastiques.

En 1956 également, les mêmes constructeurs réalisèrent un très intéressant prototype de cabine hôtelière mobile. Prévue comme élément d'appoint pour des hôtels saisonniers, celle-ci comprenait tout l'équipement nécessaire au logement de deux personnes et, étant très légère, pouvait être facilement transportée sans avoir à être démontée. Malgré un aussi brillant départ, il faut malheureusement constater que, faute de crédits pour les recherches, aucune autre expérience d'envergure n'a été tentée depuis en France, hormis le prolongement du marché couvert de Fresnes pour lequel ont été conçues des voûtes préfabriquées de grandes portées, en polyester armé, pourvues de parties translucides pour l'éclairage zénithal.

Les ingénieurs et architectes américains ont, en revanche, poursuivi avec des moyens beaucoup plus considérables des études théoriques et construit de multiples prototypes du plus haut intérêt. Le premier de ceux-ci, la Maison de l'Avenir (House of the Future), fruit de trois années de recherches menées, sous la direction du Prof. Albert G.H. Dietz, à la fois par des spécialistes du Massachusetts Institutes of Technology, de la Monsanto Chemical Company et de douze sociétés collaboratrices, fut réalisé en 1957 par les architectes Richard W. Hamilton et Marvin E. Goody. Ici aussi les plastiques furent employés systématiquement, des structures aux meubles et objets ménagers. D'autre part, comme l'écrit le Prof. Dietz, « l'idée que les plastiques devaient être utilisés en tant que plastiques et non en se substituant à d'autres matériaux, fut une idée fondamentale pour le projet architectural et structural de cette maison. Le plan est en forme de croix avec tous les services — cuisine, salle de bains et buanderie — groupés dans le noyau central, et les espaces de séjour, repas et sleeping dans les quatre ailes. Il n'y a de fondation que sous le centre ou noyau. Les quatre ailes sont donc, presque littéralement, des ailes faisant saillie à partir de la fondation. Des fenêtres, allant du sol au plafond, en verre laminé avec à l'intérieur une couche de plastique sont ménagées dans les parois de chaque aile. Pour des raisons de force, de raideur et d'économie de matériaux, les ailes furent dessinées tout à fait de la même manière que des ailes d'avion ». Le fait que cette maison ne présente aucune déviation ou distorsion mesurables au bout de cinq années durant lesquelles elle vit passer plus de dix millions de visiteurs et eut à subir certains jours l'action de vents soufflant à 150 km. à l'heure prouve surabondamment les qualités de résistance et de durée des plastiques.

C'est pour une durée limitée cette fois que furent élevés en 1959 les remarquables pavillons de l'Exposition Américaine de Moscou dont l'architecte était George Nelson. Trois pavillons séparés étaient prévus pour les présentations d'architecture, de photographie et de mode. « A cet effet les architectes eurent l'idée d'utiliser des parasols géants de forme hexagonale qui pourraient être nichés ensemble comme des rayons de miel pour ménager une variété de configurations, irrégulières ou régulières, selon les nécessités imposées par la couverture des expositions. Les plastiques furent choisis en partie parce qu'ils seraient totalement différents des matériaux des autres bâtiments de l'exposition, en partie parce qu'ils pouvaient être promptement modelés selon des formes difficiles à obtenir avec d'autres matériaux et, ce qui est plus important, parce qu'ils pouvaient être translucides aussi bien que structuraux et admettraient donc une douce lumière naturelle diffuse dans la journée. Ils adouciraient et diffuseraient par le haut la lumière artificielle, la nuit ». (Renseignements communiqués par le Prof. Dietz.) En sept mois seulement 90 parasols furent dessinés, essayés et préfabriqués aux Etats-Unis, transportés par bateau jusqu'à Helsinki et assemblés sur place par des ouvriers russes. Quant au plastique utilisé, du polyester renforcé de courtes fibres de verre, il se révéla à l'usage beaucoup plus résistant encore qu'on ne l'avait cherché pour un bâtiment temporaire.

Les recherches entreprises par le M.I.T. ont aussi donné naissance à un très remarquable prototype d'école préfabriquée, dit « flexible schoolhouse » ou « Instant schoolhouse » et réalisé suivant les directives des architectes Joseph Schiffer et Marvin Goody. L'élément de base est constitué par un court poteau, d'acier ou d'aluminium, au sommet duquel sont fixés quatre éléments de toit en forme de paraboloïdes hyperboliques. Le poteau étant creux sert à l'écoulement des eaux de pluie. Les éléments du toit sont formés de sandwiches de polyester armé de fibres de verre, à l'extérieur, et de polyuréthane à l'intérieur. Il est possible d'assembler les salles et de changer leur disposition à volonté. Parmi les projets les plus remarquables actuellement à l'étude au M.I.T., citons le bâtiment circulaire reproduit ici (voir p. 14) et divers bâtiments en plastique armé destinés à figurer à la World's Fair de New York en 1964, notamment une grande « Marina » ou réseau de docks, chaussées et appontements flottants pour 2000 bateaux.

En Angleterre, le Dr Z.S. Makowski dirige au Battersea College of Technology de très importantes recherches sur les plastiques dont ont déjà profité de nombreux architectes. De son côté, Arthur Quarmby a réalisé pour les British Railways de très intéressantes cabines préfabriquées dont les éléments peuvent être diversement assemblés (voir p. 20). Mais il a surtout exécuté de nombreux projets dont certains sont véritablement révolutionnaires. Outre des prototypes de cabines de gardiennage, d'entrepôts à dimensions variables et d'unités d'habitation facilement transportables, il a en effet conçu un extraordinaire gratte-ciel composé de coques de plastique qui s'empilent en spirale les unes sur les autres en s'accrochant à une colonne centrale de béton. Ces coques viennent se loger dans des cavités ménagées dans la colonne de la même manière que des grains de maïs dans leur épi. Elles contiennent des unités d'habitation de trois types différents (1 à 3 chambres, séjour, cuisine et salle de bains) que desservent six ascenseurs logés dans la colonne centrale. L'éclairage diurne des unités est assuré dans les chambres par la translucidité de certaines parties de la coque et dans les living-rooms par des baies bombées comme certaines tourelles de bombardier qui, en raison de leur convexité permettraient de s'avancer à l'intérieur de la partie transparente. Il serait possible de vendre chacune de ces unités à un prix variant entre 500 et 700 livres, l'unité restant définitivement acquise au propriétaire, qui, lors d'un éventuel changement de domicile, pourrait emporter sa cellule (transportable par rail) pour la faire greffer sur un autre gratte-ciel de même type ou la transformer en maison individuelle. Un tel projet apparaîtra peut-être chimérique à certains, mais seulement à ceux qui se refusent par principe à croire à une nouvelle et prochaine mutation architecturale.

En Italie, il faut surtout mentionner les travaux de l'architecte milanais Cesare Pea, la plupart des autres recherches entreprises

concernant plutôt les installations intérieures. Celui-ci a principalement réalisé un intéressant prototype de maison préfabriquée en éléments modulés qui fut présenté à la Triennale de Milan en 1957. L'élément fondamental en est un dièdre, la réunion de quatre dièdres formant un bloc standard de forme approximativement cubique dont les deux faces vides peuvent selon les cas recevoir des panneaux de façade modulés (équipés de fenêtre, porte, placard, etc.) ou servir de communication avec d'autres blocs. L'assemblage de plusieurs blocs permet d'obtenir des combinaisons diverses pouvant répondre à de multiples usages : maisons de week-end, habitations provisoires (chantier, camping, etc.), installations sportives ou militaires.

Les Belges Jacques Baudon et François Jamagne ont, de leur côté, mené des recherches dignes de retenir l'attention. Le premier a notamment proposé, dès 1957, un intéressant projet de ferme — maison d'habitation et bâtiment agricole — presque entièrement en plastiques (hormis le soubassement en maçonnerie et une structure d'aluminium), à la fois économique, simple et rationnel, et plus récemment (1959) un curieux projet d'habitation individuelle (maison type « Gand ») dans lequel chaque fonction humaine — se reposer, se nourrir, se laver, ranger, accueillir, etc. — est nettement séparée grâce à l'emploi de cellules spécialisées communiquant par un couloir central. Partant du principe que « l'habitat est une peau vivante pour des raisons humaines d'adaptation aux fonctions », son auteur a même prévu un espace réservé à la liberté et au rêve constitué par une enveloppe transparente gonflable et dont on peut modifier la forme à volonté. Exploitant une solution — déjà proposée en 1954 par le sculpteur Nicolas Schöffer — de combinaison d'une ossature fixe et de cellules mobiles, François Jamagne a conçu en 1959 pour la ville d'Anvers un musée en quelque sorte évolutif dans lequel des éléments préfabriqués peuvent être ajoutés, retranchés ou changés de place, soit au sol, soit à l'intérieur de l'ossature, laissant ainsi au conservateur tout loisir de transformer la présentation de son musée.

Notons, enfin, une étude, pleine de promesses, de cellules d'habitation récemment réalisée par trois architectes de Genève — Bruno Camoletti, Pascal Häusermann et Eric Hoechel — et qui donnera d'ailleurs naissance d'ici peu à un premier prototype. Il s'agit d'une coque constituée par une pellicule en mousse, armée sur les deux faces, très légère, particulièrement rapide et facile à construire et reprenant la forme d'une cellule déjà réalisée en béton à Grilly (voir p. 21). Grâce à un système de poteaux, cette cellule pourrait servir d'élément de base à l'habitat collectif nouveau (voir p. 22).

La présentation de ces quelques réalisations ou projets ne doit naturellement pas être considérée comme un panorama exhaustif, encore moins comme un palmarès. Elle veut simplement montrer que, d'ores et déjà, l'usage des matières plastiques dépasse de loin celui d'un vulgaire matériau d'appoint. Certes, leurs applications partielles présentent déjà d'incontestables avantages, mais portent trop souvent les architectes à se servir des plastiques pour remplacer purement et simplement d'autres matériaux et cela forcément dans un esprit qui n'est pas le leur. Comme l'écrit justement Yves Magnant, « les utiliser sans rien changer aux habitudes anciennes est la preuve certaine que leurs qualités n'ont pas été exploitées » (« Techniques & Architecture », novembre 1961, p. 100). Car chaque matériau possède son propre champ d'application, sa propre logique et détermine en conséquence des techniques et une esthétique appropriées.

Du point de vue technique, il faut surtout souligner que les plastiques se prêtent parfaitement à une industrialisation totale et se trouvent par là-même être l'un des matériaux actuels les plus modernes et les plus susceptibles de révolutionner les modes de construction traditionnels. Grâce à leur malléabilité absolue et à leur légèreté, il est en effet possible de fabriquer à l'usine même des pièces de formes très complexes et de dimensions considérables, de les expédier facilement sur le lieu de la construction et de les y monter rapidement, sans travaux préparatoires et avec une main-d'œuvre réduite et moins spécialisée qu'avec la plupart des autres techniques. L'avantage est éclatant en ce qui concerne, par exemple, les sanitaires ou les cuisines, moulés d'un seul bloc alors que le montage traditionnel des diverses pièces qui les constituaient auparavant nécessitait l'intervention plus ou moins longue et délicate de plusieurs corps de métier. Comme le prévoit Yves Magnant, « très-bientôt, le chantier se transformera en une succession d'opérations d'assemblage » sans transformations ni improvisation in situ (« Techniques & Architecture », janvier 1958, p. 79). Or, comme le remarque de son côté et à très juste titre Jacques Baudon, il faut constater « que ce sont précisément les matériaux de synthèse qui sont, et ce par définition, les mieux adaptés aux exigences industrielles ». L'architecte, en effet, n'a plus à « se borner à l'emploi plus ou moins ingénieux des matériaux existants dans les limites de leurs possibilités, mais face à un programme d'exigences précises, il peut enfin composer le matériau inédit, adéquat ».

Pour les mêmes raisons, les plastiques se prêtent, d'autre part, à une fabrication en grande série qui permettra seule d'abaisser les prix de revient. Le temps n'est maintenant plus très loin où l'usager pourra acheter un appartement dans des conditions assez semblables à celles dans lesquelles il achète actuellement une automobile. A ce stade d'industrialisation, l'habitat deviendra en effet un produit de consommation courante. L'habitat — assure Jacques Baudon — ne peut plus « être considéré comme un fonds de placement immobilier. Les lois industrielles exigent l'accomplissement complet du cycle économique : concevoir, produire, consommer, rebuter. Il faut admettre que l'habitat, dès sa conception, possède une finalité seconde, à savoir sa propre destruction ». Mais l'usager, dira-t-on, est-il mûr pour une pareille conception ? « L'opposition immédiate du public à de telles structures temporaires, riposte Arthur Quarmby, tomberait bientôt, j'en suis sûr. [...] En vérité, l'opposition ne se formerait jamais si, comme je l'espère, ces unités d'habitation en plastique ne coûtent que le quart peut-être de la maison traditionnelle. Je compte pleinement sur les plastiques pour faire pour les bâtiments ce que Henry Ford a fait pour l'automobile ». « Malheureusement — ajoute-t-il — la grande opposition à une conception totale de préfabrication et de production de masse des structures provient principalement de ma propre profession. Nous sommes encore formés à regarder chaque construction comme une œuvre d'art unique ; l'idée qu'elle pourrait être répétée est une hérésie. »

La production de masse entraînerait-elle inévitablement une uniformité esthétique ? Cela n'est nullement forcé. Au contraire, affirme Jacques Baudon, « le pré-usinage complet permettra l'apparition d'un nombre de types, formes et couleurs plus grand et dès lors une liberté créatrice plus évoluée que celle offerte de nos jours par les trop rudimentaires et trop statiques solutions actuelles ». Des éléments de variété peuvent du reste, dès maintenant, être introduits au sein même de la série comme le prouve l'expérience tentée ces dernières années par M. Genier, P. Kowalski et P. Muel. En coulant la matière dans des moules préalablement mis en forme ou, mieux encore, en exerçant des tractions ou des poussées sur le moule une fois la matière coulée, « l'utilisateur de formes » — c'est-à-dire non seulement l'architecte, mais même l'industriel ou le technicien — peut obtenir de nouvelles formes d'une grande originalité comme le montre le transformateur d'électricité reproduit ici (voir p. 21) et d'une variété presque infinie. Sculpteur autant qu'architecte, Piotr Kowalski a prévu un nombre déjà élevé d'applications et songé notamment à la possibilité d'obtenir des panneaux de façade usinés en grande série, mais d'aspect aussi divers que sculptural qui rompraient délibérément l'uniformité actuelle des murs-rideaux. Répondant parfaitement aux exigences de l'industrialisation et utilisant volontiers les matières de synthèse, les « Essais d'intégration architectonique » d'un artiste comme Vasarely (voir « L'Œil, n° 90) montrent également qu'une production de masse ne mènerait pas nécessairement du tout à une uniformisation architecturale. Le véritable danger dans ce domaine n'est pas celui que l'on croit. Il est bien plutôt de tomber dans l'imitation d'autres matériaux ou de formes périmées. Il est navrant à ce point de vue de constater que de grandes entreprises, pourvues de moyens financiers considérables, ont cru devoir faire porter tous leurs efforts, non sur la recherche de techniques nouvelles, mais sur la production de revêtements extérieurs... imitant la brique, la pierre ou le bois.

La réalisation des quelques prototypes que nous avons présentés ici prouve que l'introduction des matières plastiques dans le bâtiment conduit, au contraire — lorsque les architectes construisent vraiment dans l'esprit du matériau, — à l'apparition de formes spécifiques dont la valeur artistique est indubitable. Une véritable révolution architecturale (et, par voie de conséquence, urbanistique) peut se produire demain pour peu qu'on le veuille. Dans tous les pays des équipes de jeunes architectes et ingénieurs sont prêtes à assumer leur tâche. Il serait temps que les dirigeants de la construction et de l'industrie (sans qui rien ne pourra être fait) prennent à leur tour conscience de leurs responsabilités.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez notamment les trois numéros spéciaux de la revue « Techniques & Architecture » (17e série, n° 6 ; 20e série, n° 1 ; 22e série, n° 1). Nous remercions ici tous les architectes qui ont bien voulu nous communiquer des documents souvent inédits, spécialement M. Ionel Schein, les Prof. Albert G.H. Dietz et Z.S. Makowski et M. Arthur Quarmby.

Vers un nouveau baroque ?

Suite de la page 36

C'est aussi l'avis d'**André Bloc** qui tout en reconnaissant que, dans l'ensemble, « les résultats n'ont pas été bien favorables » pour ceux qui ont tenté de « s'évader de l'esprit de Mies van der Rohe », souligne qu'un architecte, fût-il habituellement classique, peut fort bien « reprendre toute sa liberté » dans certains cas comme Le Corbusier à Ronchamp. « On peut donc dire — écrit-il — que l'église de Ronchamp est baroque, mais cela ne constitue pas de la part de son architecte une prise de position définitive. » De même, « l'œuvre de Saarinen est composée d'expériences successives fort différentes les unes des autres ».

Certains n'en dénoncent pas moins très sévèrement le nouvel académisme « qu'il convient de combattre — précise **Bernard Zehrfuss** — comme, il y a à peine vingt ans, notre génération combattait l'autre académisme qui, entre parenthèses, est loin d'avoir disparu ». « Ainsi, en France — ajoute-t-il — alors que les Pouvoirs Publics semblent se retourner une fois de plus vers notre passé prestigieux et en regretter les formes classiques, une certaine architecture, au contraire, s'oriente vers un style exubérant que l'on peut, en effet, qualifier de « nouveau baroque ». Cette nouvelle manière ne manquera pas de compliquer les rapports déjà très difficiles entre les architectes et l'Etat. Celui-ci, en France, recherche de plus en plus simplicité, économie, rapidité, ayant le devoir d'exécuter un programme « d'architecture sociale » d'une ampleur exceptionnelle. On peut donc se demander quelle sera la position de ceux qui tendent au contraire à se singulariser, à trouver à tout prix des expressions nouvelles, tout en négligeant les impératifs des programmes qui leur sont demandés. Cette attitude est-elle conforme aux besoins réels de notre époque? On est tenté de penser que cette forme d'expression, tantôt démesurée, tantôt maniérée, est une architecture du désespoir; désespoir de vivre dans une société en déséquilibre et obligation, pour y vivre, d'adopter des partis pris extrêmes. »

Dans l'article de W. Witzthum Le dessin baroque à Naples *(N° 97), c'est par suite d'une erreur technique dont nous nous excusons vivement, que le lavis reproduit pages 44-45,* Un Miracle de Saint Maur *(Musée du Louvre) a été donné à Salvator Rosa. Il s'agit de l'esquisse de Solimena pour le décor, aujourd'hui détruit, du Mont Cassin.*

Quelque jugement que l'on porte sur la valeur des résultats, peut-on du moins déceler les causes profondes du phénomène? Ici, l'accord est presque unanime: il s'agit avant tout d'une réaction contre un certain académisme constructiviste, d'un « désir de floraison » — précise **Paul Herbé** — « après la purge nécessaire du rationalisme constructif et du fonctionnalisme». « Régulièrement — explique de son côté **Paul Bossard** — une réaction se forme pour tenter d'équilibrer les excès ou les décadences qui s'instaurent. Le mouvement du Bauhaus fut en son temps une réaction: celle de la raison et de l'esprit logique. Mais sa rigueur apparente, son dépouillement, qui étaient en réalité l'expression rigoriste d'une grande richesse intérieure, ont été traduits en *pauvreté* dans trop d'œuvres récentes. » C'est ce que confirme d'ailleurs **Walter Gropius** lui-même. « The potentialities of the new technical means — écrit-il — fascinated my generation just as much as it does the architect of today, but at the beginning of our movement stood an idea, not an obsession with specific forms and techniques. [...] The Bauhaus was not concerned with the formulation of timebound, stylistic concepts, and its technical methods were not ends in themselves. » Et pourtant, reconnaît-il, « my own contribution, the Bauhaus-idea, has been used, abused and distorted in this manner, and there is now a popular version of a fixed Bauhaus-style that is tossed around in debate as if it had really existed as a rigidly defined formula ».

Pour **Martin Schulz Van Treeck** il s'agit, plus largement, d'un « nouvel essai de réaction entrepris depuis la fin du XVIIIe siècle contre un rationalisme exclusif. La révolte de l'âme humiliée». Avec la fin du baroque, en effet, les différentes branches des arts plastiques — sculpture, peinture, architecture — se dissocient. « Le rationalisme prend pied et avec lui l'intellect. L'âme, les sentiments, l'instinct sont laissés de côté. L'individualisme tend vers l'autonomie et se sanctionne par la désintégration des arts plastiques. L'art pour l'art est né » et avec lui la conception rationaliste de perfection. Or « la perfection, froide et misanthropique, est stérile au processus créatif. La révolte désespérée de l'imagination s'effondre sous le poids du « common sense », du conformisme. Craignant de ne pas maîtriser la forme, on ne suit que la fonction ». C'est cette sclérose qui a donc donné naissance à l'actuel mouvement d'émancipation.

Georges Candilis, pour sa part, n'admet pas cette explication. « En réalité — affirme-t-il — il n'y a jamais eu de coupure entre notre époque et celle d'hier, il y a une continuité d'évolution et de recherche, et la véritable expression n'a pas encore abouti. Parce que, aujourd'hui comme hier, l'évolution de l'architecture suit l'évolution de sa propre époque, et notre époque est admirable, en pleine croissance et en pleine recherche. Et si, hier, l'expression était volontairement sobre, simple, sans aucune décoration, c'est avant tout pour lutter contre une architecture préexistante, d'un académisme moribond, architecture de style et de fausseté. Dans « Vers une architecture » Le Corbusier totalise les caractères de cette architecture et définit son but. Il n'y a pas de rupture, ni de changement, il y a une continuité, une adaptation aux conditions nouvelles et aux nouveaux moyens dont nous disposons. Et les moyens nouveaux et la nouvelle technologie nous donnent d'autres possibilités, nous permettent d'avoir d'autres expressions formelles, mais l'essentiel est que le contenu et le but soient les mêmes. »

Il est évident que les extraordinaires progrès des techniques, l'invention ou le perfectionnement de matériaux repoussant de plus en plus loin la limite des anciennes contraintes matérielles permettent aujourd'hui des audaces formelles qui eussent été auparavant impossibles et il ne semble pas exagéré d'avancer, à notre avis du moins, que les formes nouvelles proviennent en grande partie de l'emploi de ces techniques. Pour ne prendre que cet exemple, l'emploi des matières plastiques en favorisant l'usage de formes en coques accrédite une esthétique de la courbe et de l'ellipse que n'aurait jamais justifié un simple désir de réaction contre la rigueur orthogonale. Le choix des formes est alors dicté par la logique et non par la mode. « What truly and basically fits human responses, — note **Richard J. Neutra** — may retain its actuality almost indefinitely, until human responses can be better served by new techniques. »

On ne saurait toutefois accorder un rôle trop exclusif aux techniques. Comme nous le disait récemment **José-Luis Sert**, « elles ne peuvent suffire à créer un style. Ce sont les nouvelles aspirations qui déterminent celui-ci et les techniques permettent seulement de répondre à ces aspirations ». C'est d'ailleurs ce que pense aussi **Richard Neutra**: « Since building the Health House and even before 1927, — nous écrit-il — I firmly believed in using all modern knowledge of biology, all information on sense — nervous — and cerebral function, in fact all current research information on human responses — in order to house man, woman and child, their activities and rest in a way that has not been possible at the time of Aristotle's nature data or even at the age of Leonardo's humanism. The « actuality » cannot easily become less acute, but more so as time goes on. An approach like this is really neither classical, nor baroque, nor in any way stylistically orientated but surely makes a human being and its

organic make-up, as best as possible' the measure of all things, and especially of all artificialities which we may find necessary or useful. If I used early very much plateglass, or invented sliding glass doors, it was not because I wanted to extoll these materials, but because I wanted to expand my space compositions into the sub-tropical out of doors which, in spite of Pleistocene irregular glacial periods had been the arch environment of human ancestry for almost enumerable generations. Steel, shot concrete and transparent enclosures, together with new means of climate control, in spite of such transparency, were merely means how this goal could be realized. There was no tendency in my heart to build abstract glass boxes per se, but I had come a long way to Southern California with the intent to use it as a leverage point. »

Le style architectural naît donc en définitive de l'alliance harmonieuse des données techniques et des aspirations humaines. C'est ce qu'affirme aussi **Martin Schulz Van Treeck.** « Le nouveau mouvement — dit-il —, selon sa nature, ne préfère pas la technique et ne donne pas une prédominance à l'esthétique. Il ne donne pas non plus le poids au rationalisme, ni à l'antirationalisme, il se pose par contre le devoir d'être avant tout humain. Nous constatons précisément combien cette façon de penser en catégorie, cette exclusivité « de l'un ou de l'autre » nous a éloignés de concevoir et de sentir le problème de l'architecture dans tout son sens. C'est également la cause de notre incertitude devant l'exigence d'unifier tous les éléments d'une manière convaincante pour aboutir à la formation d'une image entière. »

Toujours selon le même, un excellent exemple de cette synthèse des divers éléments nous est donné par l'œuvre de Gaudi et c'est l'une des raisons de son succès actuel. « Ni fantasque, ni extrêmiste, mais architecte créateur, il a démontré le désir de trouver une expression capable de surpasser la technique en conservant cependant un intérêt primaire structural. Ces qualités, parmi d'autres, appartiennent à ceux qui donnent des impulsions au mouvement d'aujourd'hui. » Oui, réplique **Bernard Zehrfuss**, mais « n'invente pas qui veut des formes nouvelles et, sous cet angle, les exemples exceptionnels de Gaudi, de Le Corbusier ou de Wright ne sont-ils pas terriblement dangereux pour ceux qui veulent suivre leurs traces? » L'admiration que l'on peut éprouver pour des créateurs de grande imagination formelle comme ceux-ci ou plus récemment Paolo Soleri ou Bruce Goff, ne doit pas en effet mener à magnifier systématiquement tout ce qui revêt un aspect étrange et ces architectes ne sauraient être considérés sans abus comme les prophètes d'un nouveau style « fantastique». Pour **Carlos-Raul Villanueva**, il s'agit « de personalités de valeur et d'importance esthétique différentes, de rayonnement culturel distinct » et l'on ne saurait « en aucune façon les réunir pour donner vie à un style aussi illusoire qu'anti-historique ». Pour **Richard Neutra**, ni Gaudi, ni l'Art Nouveau (dont on a beaucoup vanté le rôle précurseur) n'ont créé « notre nouvel âge baroque », mais il souligne que « one of its earliest protagonists, Hans Scharoun, has not been sufficiently credited ».

La plupart de nos correspondants insistent, au demeurant, sur les dangers d'une exubérance formelle élevée à la hauteur d'un style. « Que l'importance sans cesse grandissante de l'aérodynamisme conduise à la mode des courbes — concède **Bernard Zehrfuss** —, que de nouvelles techniques donnent la possibilité de nouvelles expressions, cela peut apporter un renouveau salutaire, mais ne peut, à mon avis, suffire à bousculer les traditions profondes de l'architecture. L'homme d'aujourd'hui a besoin, de plus en plus, de mesure et de sagesse. L'exagération des formes ne fera que contribuer à son désarroi. » Et il déplore que Saarinen lui-même, malgré son immense talent, se soit laissé entraîner « dans les dernières années de sa vie, dans des expressions exaspérées». « Mais, l'histoire prouve — conclut-il — que cet art restera anecdotique et que la véritable architecture donne à l'homme un sentiment de beauté et de pureté, non de curiosité ou de fantaisie. » C'est la fausse originalité qui est ici le plus à craindre et **Richard Neutra** rappelle à ce propos le conseil que lui répétait son maître Adolf Loos: « Guard yourself against being original. Drafting seduces you to that. It often means a great effort during the drawing to fend off all the original wit and notions. But against this seduction one great thought is protective: How will the human being for whom I work live for fifty years in this house or in those rooms. This thought has prevented that I ever become outmoded. » Conseil proche d'esprit de la formule lancée à un récent congrès des C.I.A.M. par **José-Antonio Coderch**: « No son genios lo que necesitamos ahora. » (Ce n'est pas de génies que nous avons besoin à l'heure actuelle.)

Le point de vue social, à vrai dire, préoccupe beaucoup plus des architectes comme **Edouard Albert** ou **Georges Candilis** que les recherches stylistiques. « Notre jeune génération de créateurs — expose le premier — veut être efficace. Cela est nécessaire d'ailleurs pour elle, car l'architecture véritable a toujours répondu à son caractère de service public. C'est pourquoi on ne peut imaginer la mise en place sérieuse d'une tendance où l'irrationnel a la prédominance et dans laquelle au contraire l'économie ne peut pas être honnêtement considérée. » « L'architecture — écrit de son côté **Georges Candilis** — s'intègre dans la société et devient un des éléments composants des grands problèmes d'aujourd'hui et de demain: l'aménagement du territoire, l'organisation des villes et des régions, l'organisation des conditions de la vie proprement dite. »

C'est pourquoi **José-Luis Sert** nous disait encore récemment qu'il fallait avant tout penser à l'architecture en fonction de l'ensemble urbain. Or, à ce point de vue, ajoutait-il, « les formes n'ont qu'une importance secondaire et il compte peu de savoir si les édifices auront un aspect dépouillé ou baroque. Ce qu'il faut, c'est ajouter des formes, les garder toutes, mais les employer sagement. Les villes ne sont pas une création artificielle, mais le produit de plusieurs siècles. Des formes différentes y voisinent librement et c'est ce mélange qui crée la vie. Le développement des villes est un peu comparable à celui des plantes. Dans la nature aussi, l'on trouve une infinité de formes différentes. C'est pourquoi il est vain de vouloir prévoir le style de demain. Les formes futures sont imprévisibles. Ce qui va décider de leur évolution, ce sont les besoins et les désirs des hommes, leur volonté. La forme découle de la biologie du bâtiment. Il n'y a donc jamais de style préconçu. » Paroles qui font en quelque sorte écho au vœu de **Walter Gropius**: « harmony without monotony, order without regimentation ».

Mais, comme le remarque **Georges Candilis**, « cette architecture nécessite de plus en plus un travail d'équipe. L'architecte et l'ingénieur, le peintre et le poète, le philosophe et le sociologue sont — dit-il — les créateurs de l'architecture de demain et l'intégration des arts plastiques sera un acte naturel. » Ce problème préoccupe justement **André Bloc** depuis longtemps. « Les nouvelles techniques et les audaces formelles de certains ingénieurs n'ont pas encore été entièrement dominées par les architectes — explique-t-il. La plupart d'entre eux sont absorbés par des travaux très complexes et ne parviennent pas à se libérer suffisamment pour participer comme il le faudrait à une évolution de l'architecture. La recherche pourrait se faire dans des centres expérimentaux. La collaboration de architectes, des sculpteurs et des ingénieurs pourrait provoquer une féconde évolution et un enrichissement de l'architecture. Au lieu d'œuvres sculptées, situées avec plus ou moins de bonheur dans un milieu urbain, il serait préférable que des relations étroites s'établissent entre plasticiens de l'architecture et de la sculpture pour la recherche et la mise au point d'une expression architecturale contemporaine en perpétuelle récréation. Par suite des habitudes prises et aussi des nécessités vitales, les peintres et les sculpteurs travaillent le plus souvent à la

réalisation de tableaux et de sculptures objets; le concours des meilleurs artistes contemporains permettrait sans doute de retrouver les voies d'une civilisation où le milieu plastique atteindrait une qualité analogue à celle qui a marqué les grandes époques. »

Arrivés à ce point, pouvons-nous tirer la conclusion de ce débat? Il semble, à vrai dire, que deux points s'en dégagent nettement. Le premier est qu'il est encore trop tôt pour tenter de définir le style de notre époque. Tout essai en ce sens ne peut déboucher que sur une absurde logomachie. Argument que **Carlos-Raul Villanueva** résume en ces termes: « Parler de nouveau baroque et par conséquent d'architecture informelle, de sensualisme architectonique et aussi de néo-décorativisme, de néo-classicisme, etc., équivaut à insister dans une direction équivoque qui ne pourra jamais sortir l'architecture d'aujourd'hui du bourbier dans lequel elle se trouve. Une fois pour toutes, aujourd'hui, l'unique issue effective pour l'architecture est la rapide absorption du fabuleux progrès technologique à l'échelle mondiale en fonction des immenses nécessités humaines et, en même temps, la formation d'un nouveau vocabulaire expressif dérivé de ce nouveau cadre socio-technique. Parler en d'autres termes signifierait que l'on suit le courant de la critique formaliste et par conséquent que l'on contribue à approfondir les doutes et les équivoques. » **José-Luis Sert** ajoute de son côté que « les dénominations actuelles ont été créées artificiellement non par les architectes, mais par des critiques d'art trop pressés de classer des manifestations esthétiques qui sont encore en pleine évolution ».

Le deuxième point qui semble acquis est que les formes architecturales actuelles — même si elles s'éloignent en apparence de la sobriété antérieure — ne sauraient être valablement qualifiées de « baroques ». Certes, plusieurs des personnes interrogées, parmi les jeunes notamment, se plaisent à reconnaître comme **Paul Bossard** que « la richesse des possibilités techniques, l'évolution des conditions de vie poussent le créateur vers l'étude de formes plus diverses et plus souples », mais, comme lui aussi, elles n'hésitent pas à déclarer que « le baroque ne sera pas le style moderne de demain ». Pourquoi? Parce que, d'une part, comme le fait remarquer **Enrico Castiglioni**, les conditions sociales et culturelles présentes sont très différentes de celles qui permirent l'éclosion du baroque. Il n'existe pour l'instant aucun « linguaggio corale » et « la comparaison entre le baroque et les expériences de notre architecture, même en ne considérant que les plus valables, reste impropre parce que celui-ci provenait de coutumes et d'un mode de vie commun qui lui correspondaient pleinement alors que nos œuvres et notre recherche, quand elle est sérieuse, ne trouvent pas de correspondance, sinon par exception, avec la vie de la communauté ».

La seconde raison est que les formes nouvelles sont des formes spécifiques qui proviennent presque toujours de l'emploi de moyens techniques et de calculs scientifiques en vue de résoudre des problèmes de structure ou de couverture, et non de la volonté délibérée de créer un style lyrique. C'est ce qu'exprime éloquemment **Gio Ponti** à qui nous laisserons donc le soin de conclure cette enquête. « Nous ne sommes pas en présence d'un retour en arrière formel — écrit-il — comme ce fut le cas pour le néo-classicisme de l'Empire qui fut enfanté par la suggestion d'événements historiques. Les formes fluides actuelles naissent de *leur* histoire et n'ont rien à voir avec le baroque. Elles ne sont pas un retour en arrière ni même un baroquisme, une contamination ou l'épanouissement d'un fait existant: elles sont vierges. Les dômes de Fuller et même les voiles minces (Corbu à Bruxelles, Raglan Squire au concours de Karachi, Matthew à Londres, Utzon à Sydney) ne sont pas du baroque qui, lui, tient à des formes corporelles, agitées, velléitaires, qui tient à l'impromptu, à l'exubérant. Les formes fluides ne relèvent d'aucun baroque ou baroquisme et n'aboutiront jamais au rococo. Parler de baroque à leur sujet, c'est n'avoir pas compris leur abstraction, leur pureté et la qualité mystique de leur lyrisme qui est très éloigné du lyrisme charnel du baroque. Elles sont enfantées par le calcul, elles sont des formes pures, fluides, mais immuables et immobiles comme leurs sœurs les formes pures orthogonales... Les styles anciens duraient autrefois pendant des siècles; leur durée s'est raccourcie à celle de la vie d'un souverain ou d'un pontife, puis à celle d'une génération à peine (j'ai assisté dans ma vie à deux styles: Liberty et rationnel). Aujourd'hui, dans le gigantesque mouvement de notre civilisation, le spectacle de l'architecture n'est pas celui d'un ordre rêvé, mais celui de la simultanéité dynamique, sur le théâtre de l'histoire, d'expressions et de personnages différents, de formes hétérogènes et même antagonistes. Les unes sont fluides, « musicales », sonores, « mobiles » (le dernier Saarinen, le meilleur Niemeyer, Candela, Castiglioni); d'autres orthogonales (Mies, Kahn) avec le chant immobile de leur silence; d'autres communes aux mêmes génies (Corbu, Wright); d'autres des formes « d'artiste » (Aalto, Kenzo Tange); d'autres, celles magistrales des grands « constructeurs » (Nervi, Morandi). Ce qui unifie cette merveilleuse hétérogénéité, c'est que toutes ces architectures sont animées par une même inspiration spirituelle, parcourues par le même souffle lyrique. Leur rêve difficile, leur patrie mystique, leur paradis est dans « l'espace indicible » de Corbu, notre grand poète.

LE CULLINAN HALL

(Suite de la page 43)

Lors de la première exposition, les trois Miró et le Picasso avaient été accrochées librement dans l'espace depuis le plafond. Dans une autre, qui montrait vingt « Acquisitions Récentes », le nombre des peintures ainsi accrochées avait été doublé et l'intérieur n'en était nullement encombré.

Le problème qui se posa ensuite fut d'installer dans la salle soixante-cinq œuvres, — peintures et sculptures de différentes dimensions, — sans revenir, afin de ne pas nuire aux plus petites toiles, au système des cloisons. On décida alors de suspendre au plafond des panneaux de 3 m 65 de long sur 1 m 85 de haut, comme on avait accroché les Miró et le Picasso. De cette manière les perspectives dans l'espace étaient obtenues sans les ruptures au sol qu'auraient entraînées des parois mobiles. Les panneaux prenaient l'apparence de murs suspendus, ce qu'ils étaient effectivement, dans l'espace central du hall. Chacune des faces pouvait être utilisée. En même temps, des sculptures disposées librement établissaient un lien psychologique entre les parois suspendues et le sol. Ainsi fut mis au point finalement un aménagement souple et fonctionnel du Cullinan Hall. Restait l'organisation raisonnée des expositions.

Heureusement, les premiers pas du visiteur pouvaient être orientés à partir de la porte principale. Mais il fallait ensuite le guider par des accents visuels convenablement répartis: couleurs, formes, éléments iconographiques choisis pour frapper l'œil. Et c'est le rôle de l'organisateur de les disposer de manière à faire apparaître les comparaisons et les contrastes qu'il souhaite.

Les rythmes sculpturaux d'un bol cérémonial de l'île de l'Amirauté peuvent par exemple faire écho aux rythmes linéaires d'une peinture de Robert Motherwell; une toile de Pierre Soulages, dans ses formes simplifiées, soumises aux effets lumineux, fait ressortir les caractéristiques analogues d'une sculpture en cuivre poli de Brancusi. Ce qu'il y a d'enjoué dans l'immense stabile de Calder, « le Crabe rouge » crée un lien intellectuel avec une peinture délicate et discrète de Martin-Barré. En même temps, les analogies souligneront les différences entre une pièce et une autre. Et par dessus tout, le facteur commun de la qualité exprimée par des œuvres des provenances les plus diverses, peut être rendue particulièrement sensible au visiteur grâce à des confrontations de cette sorte. Mais tout cela doit lui être donné discrètement: non par des explications mais par l'installation. Une installation qui soit ordonnée du point de vue décoratif pour plaire et retenir l'œil, qui dissimule et fasse ressortir en même temps une substructure voulue destinée à toucher le visiteur sans le contraindre.

Au service de l'architecture vivante, AIRBORNE PLAN SYSTEM occupe, un an après sa création par Airborne, une place de premier plan parmi les bureaux d'études spécialisés dans l'agencement des locaux professionnels et des collectivités. Son équipe de décorateurs, rompue aux techniques de conception et de production de meubles modernes, bénéficie d'une expérience irremplaçable pour aménager les ensembles de toutes dimensions dans un style dynamique, fait de confort et d'efficacité ; elle dispose d'une gamme complète de mobiliers d'une très grande qualité. Documentation et listes références sur demande.

AIRBORNE PLAN SYSTEM 18 A 26, RUE SAINT-ANTOINE
MONTREUIL - SEINE - AVRON 46-80

CHARLES GARNIER

Suite de la page 11

Dans *Le Théâtre* (1871) il réunira ses études sur ce sujet. Au deuxième concours il triomphe de son principal concurrent, Ginain, qui plus tard (afin que rien ne lui soit épargné des délices du métier) l'accusera de plagiat. Paris allait enfin avoir une nouvelle salle d'Opéra, la treizième depuis les temps lointains où Lully avait obtenu par privilège du roi de faire connaître à la France le théâtre lyrique. Le premier coup de pioche fut donné le 1er août 1861, la façade fut achevée en 1867, les palissades ôtées en 1869, la décoration fut reprise en 1873 et l'inauguration eut lieu le 5 janvier 1875. L'Opéra coûta trente-trois millions, sur lesquels Garnier toucha 2 pour 100 (au lieu des 3 ou même 5 d'usage) et sur la construction seulement, pas sur la décoration, qui représentait une part considérable du crédit. Le nouvel édifice suscita un intérêt passionné. Tous les journaux exposèrent et discutèrent le projet. *Le Monde Illustré*, lorsqu'il publia plans et maquettes, en 1863, dut augmenter son tirage de 5000 exemplaires.

Une fois écartées la place de la Concorde et la Butte des Moulins, également envisagées, l'emplacement avait été choisi dans le but de meubler massivement le vide créé par les percements d'Haussmann; et le lieu allait s'ouvrir encore davantage par le percement prévu de la future avenue de l'Opéra. Ce caractère massif n'échappa point à des contemporains malveillants, qui comparèrent la façade de l'Opéra à un dressoir chargé de bibelots ou encore à une grande cheminée avec sa garniture. « On a dit » commente Garnier dans *Le Nouvel Opéra*, « que le Panthéon ressemblait à un gâteau de Savoie, que la colonne Vendôme avait l'air d'un mirliton, et que le campanile de Giotto n'était qu'une pièce de nougat montée... Il y a bien peu d'édifices qui aient échappé à une comparaison plus ou moins triviale. Mettons donc que l'Opéra ressemble à une cheminée comme l'Italie ressemble à une botte ».

En fait, le palais Garnier est vraiment original sur deux points: d'abord, par le remarquable plan en losange, dû à la création des deux pavillons latéraux, aux rampes douces de l'ouest, plan qui évite les parties mortes, les murs aveugles; ensuite, par la liaison des diverses régions intérieures de l'édifice avec les grandes masses de l'organisation extérieure: le foyer et l'escalier jusqu'au début de la coupole, la coupole couvrant la salle, le pignon marquant le début de la scène. Cela ne fait pas seulement, de loin, une composition plastique puissante, avec cette coupole verte se gonflant au-dessus de la façade rose, et coiffée à son tour du mince accent circonflexe du pignon, c'est aussi la première fois qu'un théâtre s'offre, de l'extérieur, comme un organisme théâtral. « Avant cet oseur » dira justement Frantz Jourdain, « tous les théâtres restaient enfermés dans une sorte de malle dont le couvercle était représenté par la toiture. » Et à l'intérieur, que ce soit le grand escalier, se divisant ensuite en un double degré desservant orchestre et loges, mais fait aussi pour voir et se faire voir, à la montée comme à la descente; que ce soit la longue loggia de l'étage unique, à la fois succession de fenêtres et foyer ouvert; que ce soient les grandes baies du soubassement, capables d'absorber en quelques minutes deux mille spectateurs, tout, dans cet édifice, est d'un théâtre, chaque élément est la synthèse d'un décor, d'un style et d'une fonction. Quant à la décoration proprement dite, il est permis de dire qu'aucun artiste en France depuis Lebrun n'avait eu la possibilité de diriger l'entière décoration d'un aussi immense monument, venu d'un seul jet, — et de plus, un Lebrun qui eût été en même temps Le Vau ou Jules Hardouin. Depuis les bronzes d'éclairage jusqu'aux tentures, chapiteaux, tympans, panneaux, médaillons, masques, cartouches, pilastres, couronnements, clefs, frises, consoles, le tout dominé par le motif de la lyre, c'est la même main qui en quelques années a tout dessiné. Les peintures et les sculptures monumentales ne reflètent — il est vrai — (Carpeaux mis à part) que l'académisme du Second Empire. Du moins les compositions à la fois solennelles et coquines des Paul Baudry, Gustave Boulanger, Lenepveu, Felix Barrias, les groupes des Perraud, Soitoux, Guitton, Cugnot, et autres, sont-ils digérés par une architecture dont l'unité est assez forte pour les fondre dans le mouvement général des ors à bon marché et de l'onde superbe du quadruple encorbellement qui parcourt l'immense cage.

Garnier est l'homme d'une seule œuvre, qui l'absorba entièrement entre trente et cinquante ans. Néanmoins, dans ce qu'il a construit d'autre, le Cercle de la Librairie, 117 boulevard Saint-Germain à Paris, l'église de La Capelle-en-Thiérache, le Casino (aujourd'hui détruit) et l'établissement thermal de Vittel, le Casino de Monte-Carlo, avec son délicieux petit théâtre (dont la scène a été malheureusement abîmée), deux villas et l'école communale à Bordighera, dans toutes ces œuvres nous retrouvons son intelligence pratique et son goût pour les mosaïques et la couleur. Sans plus. Un ensemble singulier mérite pourtant une mention spéciale: c'est le groupe des bâtiments de l'Observatoire de Nice qu'aux frais d'un mécène, Charles Bischoffsheim, Garnier construisit dans un parc de quarante hectares, sur le Mont-Gros, qui domine la ville et la mer. Lorsqu'on aperçoit ces grands cubes blancs couronnés de sphères, le grand équatorial surmonté d'une coupole due à Eiffel, le petit équatorial, la grande et la petite méridienne, le coudé, la maison du mécanicien, la maison du directeur et la bibliothèque, — un corps de bâtiment flanqué de deux pavillons détachés auxquels il se relie par deux galeries ouvertes aux lignes simples, — on se trouve brusquement ramené à Ledoux, par cette pureté géométrique en pierres de taille au sein de la sérénité sylvestre, par le vocabulaire même qui énumère les bâtiments de ce petit monde isolé, plongé dans la nature et voué à la science. Rien n'est plus différent de l'Opéra, rien n'est plus proche de ce qu'on imagine que doit être un observatoire: ou du moins la poésie d'un observatoire, plus proche de Jules Verne que du Mont-Palomar.

Garnier ne fut pas un pionnier, mais ce fut un créateur, car inventer n'est pas uniquement changer le style du temps, c'est aussi réaliser une œuvre originale dans ce style (ce qui, soit dit en passant, laisse l'esprit libre pour apporter tous ses soins à l'exécution). Quant à lui, Garnier se félicita surtout d'avoir inventé un nouvel astragale: « Callimaque, écrit-il, a conquis sa gloire en inventant le chapiteau corinthien, il suffirait à la mienne que l'on dît un jour que j'ai inventé un nouvel astragale... Je me figure qu'un jour les architectes délaisseront le maigre astragale qui règne sur tous les fûts depuis deux mille ans, et je veux prendre date. » Mais aujourd'hui il n'y a plus de fûts... C'est ce que n'avait pas prévu ce démodé de génie, ce rénovateur d'idées sans avenir, et c'est sans doute cette absence de prévision qui lui laissa toute quiétude et toute spontanéité pour faire s'épanouir la dernière fleur de ces mêmes deux mille ans au cours desquels il y avait eu des fûts.

Si vous voulez en savoir davantage

Les livres de Garnier (cités dans cet article) sont très vivants et agréables à lire. L'éclairant ouvrage sur Le Nouvel Opéra *est accompagné de superbes cahiers de planches in-folio. On peut les consulter, notamment, à la Bibliothèque de l'Opéra.*

FORMES DE NOTRE TEMPS... CONFORT DE NOTRE TEMPS... FORMES... CONFORT...

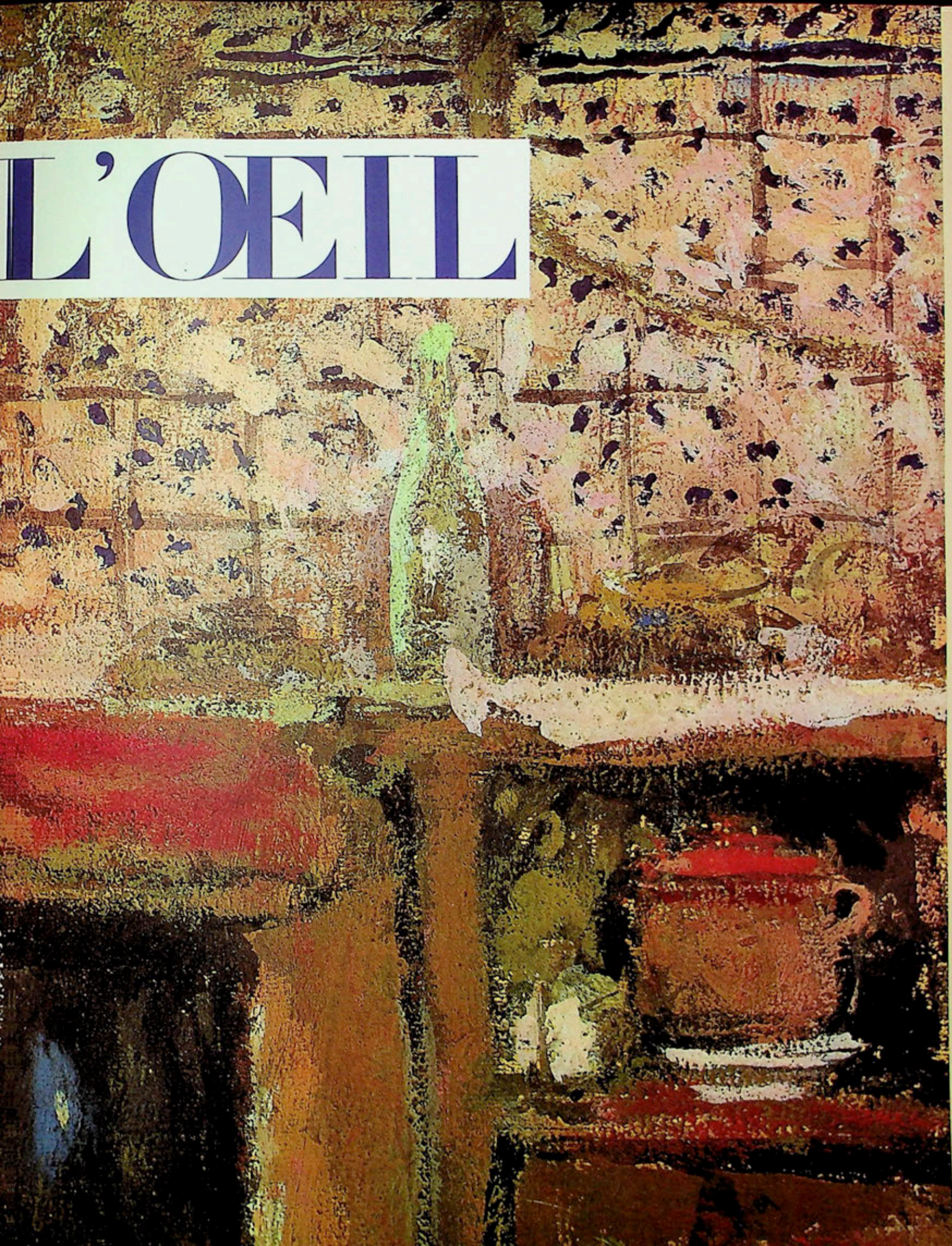
Noblesse du bois ou finesse du métal... deux expressions propres à la collection STEINER, dont tous les modèles sont signés des meilleurs créateurs contemporains. Harmonieuses, leurs lignes résultent aussi d'une connaissance approfondie de la physiologie du repos.

Demander le « Livre d'or du Siège contemporain » (envoi contre 1,50 NF en timbres) et la liste de nos concessionnaires, que vous reconnaîtrez à l'enseigne « SIEGES STEINER », 63-67, boulevard Raspail, Paris-6e.

siège Steiner

TECHNOVENTE

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
268 BOULEVARD ST-GERMAIN - PARIS VII - INV 73-59
MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES
VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?
CONCESSIONNAIRES : PAGE XXXIV


L'ŒIL

VUILLARD

ET SON KODAK

Des œuvres importantes du peintre présentées avec quelques-unes des admirables photographies qu'il aimait faire de sa famille et de ses amis

Du 26 avril au 26 mai

L'ŒIL, GALERIE D'ART - 3, RUE SÉGUIER - PARIS 6e

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 100 · AVRIL 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Histoire d'un tableau: le Saint Luc de van der Weyden, *par Colin Eisler* 4
Vuillard et son kodak, *par Jacques Salomon et Annette Vaillant* 14
L'architecture hospitalière,
par Germain Bazin, conservateur en chef des peintures au Musée du Louvre . . . 26
Conversation dans l'atelier: Bernard Dufour, *par Michel Butor* 34

L'ŒIL du décorateur

Petit appartement, grand goût 44
Cuisines vivantes, cuisines de musée 50

Photographies

Photographies en noir: *Centre National de Recherches « Primitifs Flamands »-A. C. L., Service photographique du Musée de Boston, Giraudon:* Histoire d'un tableau; *Marc Lavrillier:* Vuillard et son kodak; *Pierre Berdoy, Giraudon, R. Burri-Magnum, Commissariat Général du Tourisme Belge, Bulloz, Foto Mas, Inge Morath-Magnum, National Building Record, Londres, Centre Culturel Américain, Archives des Monuments Historiques, Roger-Viollet:* L'Architecture hospitalière; *Georges Palot:* Petit appartement, grand goût; *Pierre Berdoy:* Cuisines vivantes.

Photographies en couleur: *Marc Lavrillier: page de couverture, pages 21, 22 et 41; Centre de Recherches « Primitifs flamands »-A. C. L.: page 4; Georges Palot: page 49.*

Notre couverture: *Vuillard:* La Petite Cuisine, Boulevard Malesherbes. *Vers 1913. Détail.*

Notre prochain numéro

Un peintre oublié du XVIIe siècle • *Victor Brauner* • *Une vente qui fera date* • *Delacroix entre les Anciens et les Modernes* • *Jean-Michel Franck.*

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.— • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

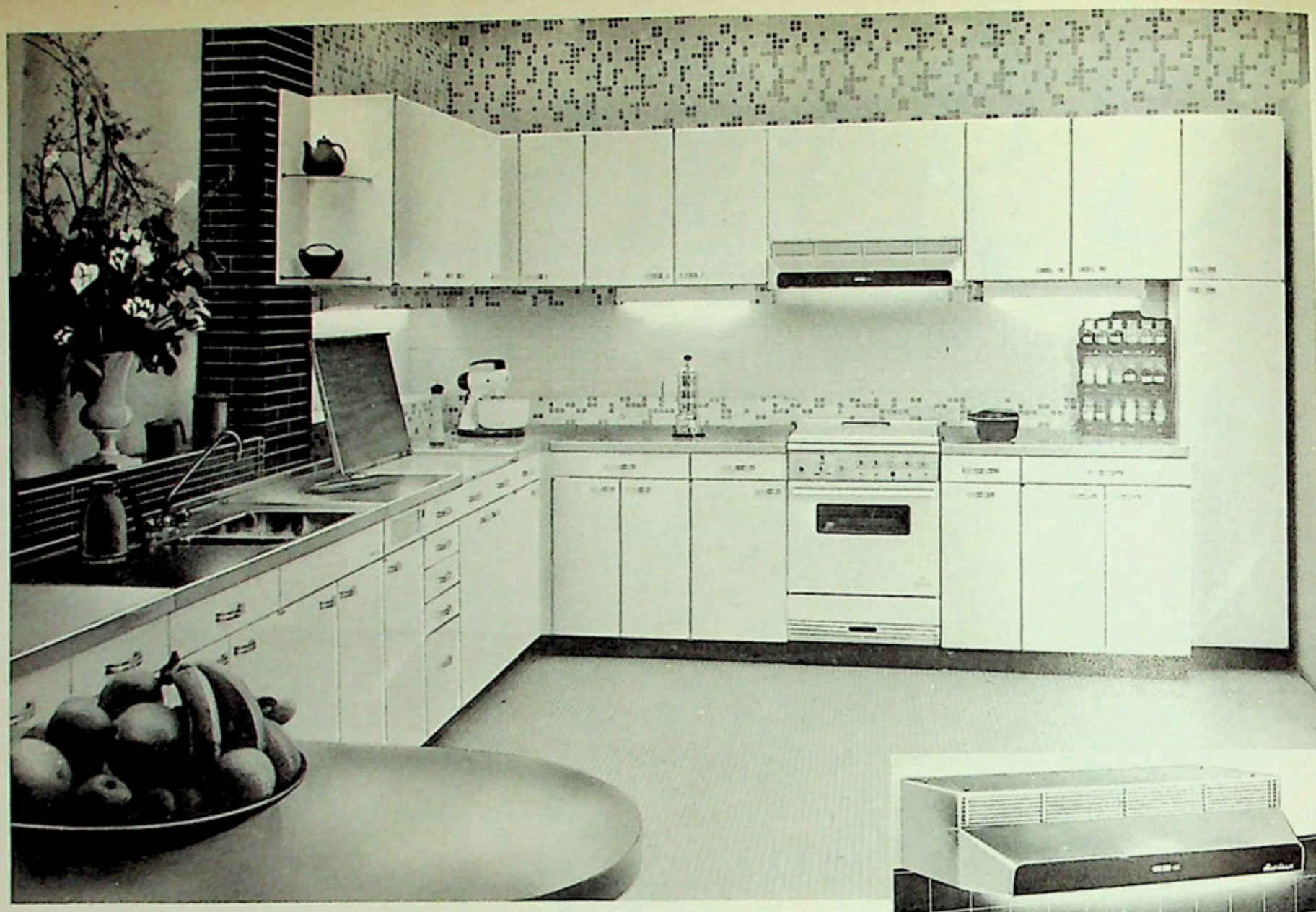
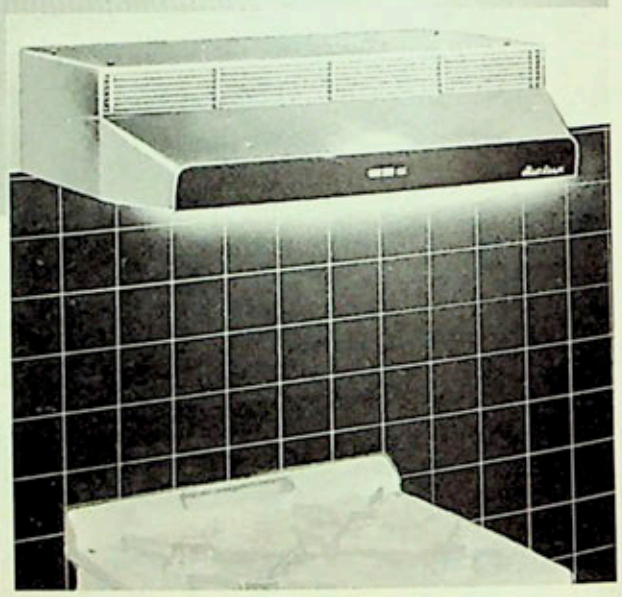


photo Horak



les cuisines Calux EDI

leurs qualités techniques, leurs commodités, l'élégance de leurs lignes
ont été consacrées par les labels
BEAUTÉ FRANCE et QUALITÉ FRANCE

Airlux

FABRIQUÉ SOUS LE CONTROLE
ET LA GARANTIE
QUALITÉ FRANCE

ASSOCIATION NATIONALE POUR LA
DÉFENSE DE LA QUALITÉ FRANÇAISE

1956

BEAUTÉ FRANCE

photo J.F. Clair

2 présentations
Ensemble blanc classique
Ensemble couleur lamifié

PUB. A.M.V.S.

La liste de nos CONCESSIONNAIRES étant trop importante pour être indiquée ici, nous sommes à votre disposition pour vous l'adresser, sur simple demande, que vous voudrez bien faire à notre Usine, 23, rue de la Mare, PARIS 20e. Tél. : PYR. 43-39 - DOCUMENTATION et DEVIS absolument gratuits et sans engagement.

C. VENARD, LA CAFETIÈRE BLEUE, toile, 100×81.

romanet rive-gauche

30 et 32, RUE DE SEINE PARIS DANTON 46-70

galerie romanet-vercel

710, MADISON AVENUE corner 63 rd. STREET, NEW YORK 21, N.Y.

HISTOIRE D'UN TABLEAU, PAR COLIN EISLER

LE ST. LUC DE VAN DER WEYDEN

L'un des premiers tableaux flamands qui entrèrent aux Etats-Unis, l'un des plus importants sans doute et, à coup sûr, un de ceux qui ont fait couler le plus d'encre, est un grand panneau conservé aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston, où l'on voit saint Luc exécutant à la pointe d'argent un petit portrait de la Vierge, qui est assise devant lui (fig. 1). La peinture apparut dans une vente à New York en 1889, parmi des œuvres assez banales qui formaient la collection du duc de Burcal. M. Henry Lee Higginson, un grand banquier de Boston, et sa femme, dont les activités philantropiques étaient orientées principalement vers les beaux-arts, avaient été avertis de l'intérêt exceptionnel du tableau. Ils le firent acheter avant que la vente n'ait lieu. L'œuvre figurait au catalogue comme une peinture originale de Roger van der Weyden et avait été inventoriée comme telle parmi les peintures restituées à l'Infant Don Sébastien de Bourbon et exposée par ses héritiers à Pau en 1876.

Offerte au Musée des Beaux-Arts, la peinture n'attira guère l'attention, d'abord parce qu'elle était déjà en Amérique, ensuite parce qu'il existait au moins trois autres versions connues du même sujet. La plus célèbre était celle de la Pinacothèque de Munich (fig. 5). Elle provenait de la collection des frères Boisserée (voir *L'Œil*, nº 63). Ces connaisseurs avertis de la peinture « primitive », pétris à la fois de catholicisme et de romantisme, avaient une prédilection pour l'art et l'architecture du xvᵉ siècle, encore presque ignorés de leurs contemporains. Peut-être devaient-ils ce goût à leur ascendance flamande, dont ils tenaient leurs prénoms: Melchior et Sulpiz. Entre 1812 et 1814, Melchior rassembla la majeure partie des quelque 120 tableaux qui devaient former leur fameuse collection, et parmi eux, les trois panneaux supérieurs du retable de Gand. Au cours d'un voyage en Brabant durant l'année 1813, il écrivait à son frère — l'érudit de la famille, — pour lui raconter comment un artiste l'avait mené chez une vieille dame qui possédait l'une des plus belles peintures de Jan van Eyck, qu'elle refusait de vendre: il s'agissait du « Saint Luc ». Elle eut fort heureusement la bonne grâce de mourir l'année suivante, et Melchior s'empressa d'acheter le tableau, pour une somme considérable, lors de la vente de ses biens qui eut lieu alors à Bruxelles. En 1827, les deux frères cédèrent en bloc leur collection au fervent amateur d'art qu'était le roi Louis II de Bavière. Celui-ci s'attacha du même coup les deux frères comme conservateurs. Ravi de son acquisition, Louis n'y mit qu'une condition: aucune allusion à la transaction ni au prix, ne serait faite dans les journaux. « Perdez une fortune au jeu ou aux courses, expliquait-il, tout le monde trouve cela normal; c'est dans l'ordre des choses. Mais si vous dépensez de l'argent par amour de l'art, on vous accuse de prodigalité! »

Vers 1841, Sulpiz Boisserée commença à se demander si le tableau était bien de Jan van Eyck. Depuis le xvɪᵉ siècle, nombre de tableaux flamands primitifs étaient attribués à van Eyck, non seulement parce que c'était un très grand peintre, mais parce qu'il avait été l'un des rares artistes de son temps à signer scrupuleusement ses œuvres, et très souvent même, à les dater. Boisserée observa que le style du « Saint Luc » était très proche de celui d'un beau retable représentant l'Adoration des Mages qui faisait partie de sa collection et qui venait de l'église Sainte-Colombe à Cologne. Relevant les traits par lesquels ces deux peintures se différenciaient de l'art de Jan van Eyck, il les associait au nom fameux, mais encore énigmatique, de Roger de Bruges.

L'identité exacte de ce grand artiste, d'une génération un peu postérieure à celle de van Eyck, — et qui est connu également sous le nom de Roger van der Weyden ou de Rogelet de la Pasture, — est aujourd'hui encore matière à discussion. Mais l'attribution faite par Sulpiz Boisserée n'a jamais été sérieusement remise en discussion depuis lors. En retirant le tableau à van Eyck pour le donner à Roger, Boisserée notait que le « Saint Luc » provenait de la chapelle de la Guilde des peintres, — la Guilde de Saint Luc, — à Bruxelles, où Roger avait été nommé « peintre de la ville » en 1437. Nous ignorons sur quelle preuve était basée cette affirmation. Mais Sulpiz connaissait sans doute le carnet de voyage dans lequel Albert Dürer, connu pour être assez avare, on le sait, inscrivait minutieusement ses moindres dépenses, et où il dit avoir payé 2 stuivers, en 1520, pour se faire ouvrir les volets de la « Saint Lucas tafel » afin de les regarder à loisir. Bien que l'identité du « Saint Luc » mentionné ne soit pas certaine, on peut supposer qu'il s'agissait d'une représentation de l'évangéliste occupé à peindre et qu'elle était l'œuvre du plus grand des maîtres de Bruxelles, le plus célèbre des doyens de la Guilde, Roger lui-même.

Au moment même où les Boisserée revisaient l'attribution de la peinture, J. C. Passavant, qui avait été un disciple convaincu de Jacques-Louis David, et qui appartenait au cercle extrêmement intellectuel des deux frères, redécouvrait, au cours d'un voyage en Espagne, une étonnante quantité d'importants tableaux flamands et italiens, demeurés pendant des siècles enfouis dans les ténèbres de la Péninsule.

1. *Roger van der Weyden:* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge. *Bois. 137×111 cm. Musée de Boston.*

Visitant l'éphémère Musée National, installé en hâte dans l'ancien cloître de Santa Trinidad à Madrid, Passavant remarquait un panneau en très mauvais état, représentant le même sujet que celui de Munich, dont il était, selon lui, une copie ancienne. Le « Musée » était en réalité un dépôt, ouvert au public, où la reine Isabelle II avait fait rassembler les peintures confisquées aux établissements religieux et à ceux des membres de sa famille qui avaient eu le mauvais goût de contester ses droits au trône. L'infant Don Sébastien était de ceux-là. Artiste et connaisseur lui-même, il était le propriétaire légitime du « Saint-Luc » et de beaucoup d'autres tableaux déposés à Santa Trinidad.

Malgré le changement d'attribution établi par Sulpiz Boisserée, la peinture de Munich était toujours cataloguée sous le nom plus prestigieux de van Eyck lorsque Sir J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle vinrent la voir en 1875. Ce tandem anglo-italien, doué du plus étonnant pouvoir d'observation et d'intuition qu'ait jamais eu un historien d'art, déclarait que l'œuvre devait être donnée à Roger parce que « elle a tous les défauts de van der Weyden, en même temps que son charme habituel, son coloris délicat et harmonieux ». Ils ajoutaient cette très importante observation: « Le paysage lointain, avec ses nombreuses figures est le pendant de celui qui apparaît dans le tableau votif du Chancelier Rolin au Louvre, et ceci justifie la fausse attribution antérieure ». Depuis lors, bien des critiques ont souligné l'analogie des deux compositions. Ils ont suggéré que la peinture de Roger pouvait être une œuvre de ses débuts, exécutée peut-être à Bruges, où l'artiste semble avoir subi, pour un temps très court mais de façon très sensible, l'influence de Jan van Eyck, lorsque de Tournai, sa ville natale, il gagna Bruxelles où il devait acquérir définitivement la célébrité.

Bien que les rapports entre les deux peintures soient indiscutables, il peut y avoir à cela une autre raison que celle avancée par Crowe et Cavalcaselle. Le grand tableau de van Eyck au Louvre (fig. 4) est l'une des premières représentations connues d'un donateur, sans signification théologique particulière, peint dans le même format et à peu près sur le même plan que la Vierge et l'Enfant. Il est permis de penser qu'il y avait eu un précédent à ce type de composition comportant un personnage dont la présence avait un sens religieux, dans la même position que celle occupée plus tard par le chancelier Rolin. L'ascendant exercé sur Jan van Eyck par le maître de Roger, Robert Campin (parfois identifié avec le maître de Flémalle), se manifeste plus d'une fois dans son œuvre, et le tableau du Louvre peut fort bien avoir été inspiré par une composition de Campin. Une peinture de l'église de Vieure, près de Moulins, tableau médiocre d'un artiste flamand de la fin du xve siècle, Colin de Coter, semble être basée sur une œuvre perdue de Campin, (fig. 2). Caractérisé par Panofsky comme « un parasite du passé », Colin de Coter a visiblement calqué l'essentiel de son œuvre attardée sur les tableaux du plus grand contemporain de Jan van Eyck, Robert Campin. Le modèle de la peinture de Vieure ornait probablement à Tournai l'autel de la Guilde des peintres, dont Campin fut nommé doyen en 1423. Ainsi Roger van der Weyden et Jan van Eyck peuvent avoir utilisé l'un et l'autre la peinture perdue de Campin, Roger pour sa propre version du même sujet, et Jan pour le panneau du Louvre, que Roger d'autre part avait sans doute eu l'occasion de voir.

Vers 1858, Passavant, qui avait fini d'explorer l'Espagne, et aussi les surprenantes collections cachées dans les vieilles demeures de la campagne anglaise, alla poursuivre en Russie le cours de ses fructueuses investigations. Il put allonger encore la liste des représentations de saint Luc en y ajoutant un fragment sur lequel saint Luc figurait seul, et qui avait appartenu au roi Guillaume de Hollande, ainsi qu'un exemplaire intact de la composition tout entière, conservé alors dans une collection allemande: il s'agit probablement du tableau possédé plus tard par le Comte Wilczeck (fig. 6). Le « Saint Luc » du roi Guillaume fut acheté par l'Ermitage et réuni quelques années après à la partie gauche de la peinture. Conservée longtemps dans un cloître espagnol, l'œuvre avait sans doute été morcelée au début du xixe siècle. La partie gauche, après avoir fait partie de la collection de la reine d'Espagne, avait été vendue à la famille de Beurnonville puis acquise finalement par l'Ermitage, où elle rejoignait la partie droite. On remplaça alors le panneau de bois par un support de toile (fig. 3).

Ainsi, vers 1880, on connaissait au moins quatre exemples de la composition, ceux qui sont actuellement à Munich, à l'Ermitage, dans la collection Wilczek et à Boston. En 1886, la situation devenait extrêmement confuse: à cette date en effet, Carl Justi, un spécialiste de l'art espagnol, après avoir étudié la peinture récemment revenue dans la collection de Don Sebastien, publiait l'œuvre conservée aujourd'hui à Boston comme une découverte nouvelle sans s'apercevoir qu'il s'agissait précisément du tableau vu par Passavant à Santa Trinidad. Il comparait la peinture avec les exemplaires de Munich et de l'Ermitage, mettant celui-ci au premier rang, sans doute parce qu'il ne l'avait jamais vu.

Deux ans après la mort de l'Infant, en 1878, une grande partie de sa collection fut envoyée à New York et vendue par son fils. La peinture, offerte au Musée de Boston par les Higginson, resta dans l'ombre. Trois visiteurs seulement la remarquèrent: le professeur d'art d'un collège féminin, l'auteur d'un guide en allemand, et Roger Fry. Le premier, William Rankin, de Wellesley, affirmait dans la « Rassegna d'Arte » la supériorité du panneau de Boston sur ceux de Munich et de l'Ermitage qu'il avait vus tous les deux. Bernath, l'auteur d'un guide de Boston et de New York, déclarait que l'exemplaire « américain » avait sur les autres l'immense avantage de n'avoir jamais été restauré. Roger Fry, lui, qui connaissait une médiocre peinture de l'école de Dirk Bouts sur le même sujet, en arrivait à la déduction, pour le moins surprenante, que le panneau de Boston était *l'original* de Bouts, et que celui

2

2. *Colin de Coter:* Saint Luc peignant le portrait de la Vierge. *Probablement réplique d'une œuvre perdue de Robert Campin. Eglise de Vieure (Allier).*

3. *Ecole de Bruxelles. Fin du XVe siècle:* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge, *d'après R. van der Weyden. 100 × 108. Leningrad, Musée de l'Ermitage.*

3

4

4. *Jan van Eyck:* La Vierge du Chancelier Rolin. *Bois. 66 × 62 cm. Paris, Musée du Louvre.*

5

5. *Ecole de Bruxelles, fin du XVe siècle:* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge, *d'après R. van der Weyden. Bois. 138 × 111 cm. Pinacothèque, Munich.*

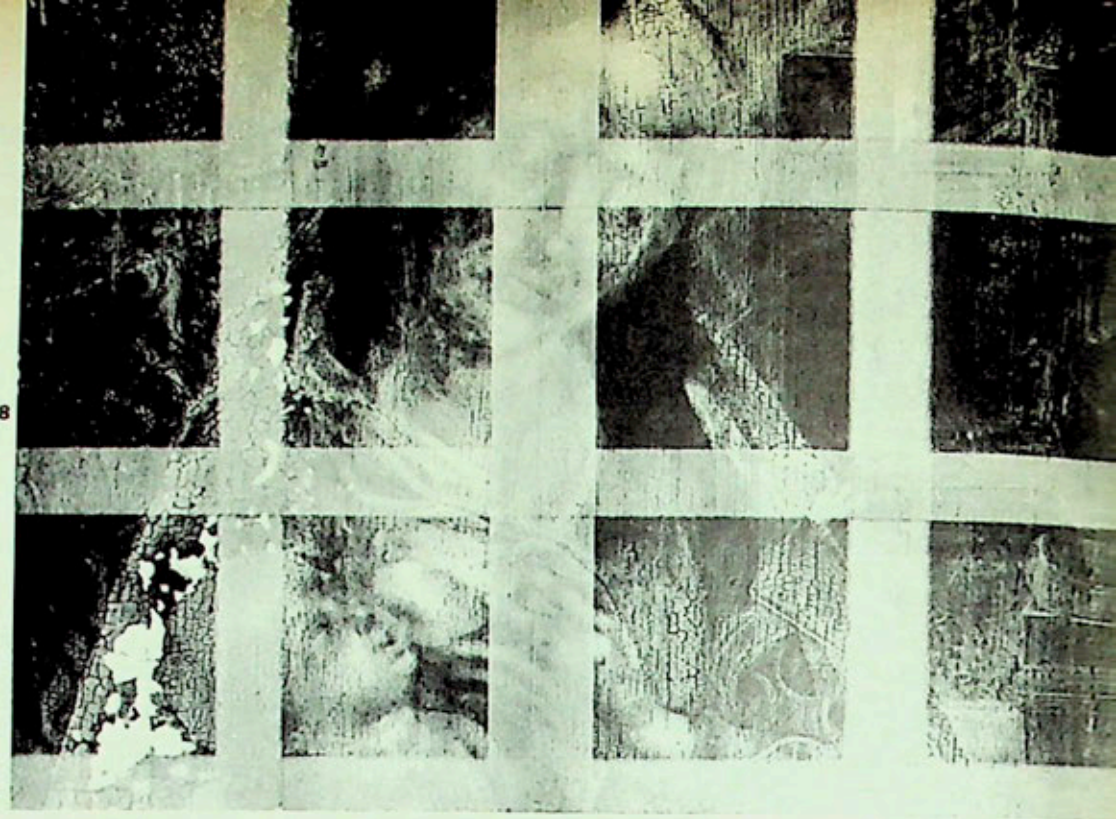
6

6. *Ecole de Bruxelles, fin du XVe siècle:* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge, *d'après R. van der Weyden. Bois. 135 × 109 cm. Collection Wilczek (?)*

ST. LUC

7

8



9

7-9. *Roger van der Weyden :* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge. *Musée de Boston. Ci-dessus (fig. 7) : photographie du tableau en 1943, après la suppression de tous les repeints. En haut de la page (fig. 8) : photographie aux rayons X de la tête de la Vierge. Ci-contre (fig. 9) : détail de la tête de saint Luc.*

ST. LUC

de Munich était une autre copie d'après la peinture de Boston.

Pendant les vingt-cinq années suivantes, les spécialistes européens s'appliquèrent surtout à tenter de démêler la confusion des documents d'archives, d'éclaircir les problèmes complexes d'attribution, concernant la vie et l'œuvre de Robert Campin et de van der Weyden. Pour le « Saint Luc », ils se bornèrent à consigner les degrés divers de désenchantement éprouvés envers les trois panneaux conservés en Europe. De l'exemplaire de Munich, le privilège de « l'originalité » passa successivement au panneau de l'Ermitage, puis à celui de la collection Wilczek, comme au jeu des chaises musicales: mais la partie se terminait souvent par l'élimination de tous les prétendants: la conclusion était généralement qu'il s'agissait dans tous les cas de « répliques », d'après un original perdu dont la place dans la carrière de Roger variait selon les diverses chronologies de son œuvre établies par les uns et les autres. La qualité de « réplique » a été attribuée aux quatre principales versions subsistantes, sans que l'on précise pour autant s'il fallait entendre par là une réplique de la main du maître d'après un original antérieur ou l'œuvre d'un assistant, celle d'un contemporain ou celle d'un artiste plus tardif. Reprenant le terme italien de « replica » qui désigne la répétition d'un morceau, le « bis » d'une exécution, le mot manque de précision critique lorsqu'il est appliqué à une œuvre d'art, et il ajoute alors à la difficulté plus qu'il n'aide à la résoudre.

A l'exception de Roger Fry, les érudits européens ignoraient le panneau de Boston, bien que naturellement, il ait été catalogué, comme une réplique, par le doyen des études d'art néerlandais, l'encyclopédique Max F. Friedlander, dont les quatorze volumes sur la peinture flamande, — *Die Altniederländische Malerei*, — sont à la base de toutes les études sur ce sujet. Philip Hendy, aujourd'hui directeur de la National Gallery de Londres, alors qu'il était attaché au Musée de Boston avait été très frappé par le « Saint Luc ». Jugeant que l'œuvre nécessitait un traitement radical, il envoya le panneau à Berlin en 1932 pour le faire restaurer par le fameux spécialiste du Kaiser Friedrich Museum, Helmut Ruhemann. Après avoir enlevé l'une après l'autre les couches de vernis superposées, Ruhemann et ses collègues s'aperçurent que l'auteur du guide s'était lourdement trompé en prétendant que le tableau n'avait jamais été restauré. Ruhemann rappela la description faite en 1853, par Passavant, qui avait trouvé la peinture en très mauvais état. Il repéra au moins deux tentatives importantes de restauration, séparées par des couches de vernis très dures, presque insolubles, et devenues brunes ou verdâtres. Ces traitements néfastes avaient probablement été appliqués avant la vente du tableau à New York. On avait en même temps raboté le dos du panneau pour pouvoir y insérer des « cintres », une série de baguettes de bois horizontales et perpendiculaires, dans l'intention d'en éviter le gauchissement.

Bien que la suppression des vernis et des repeints ait fait apparaître des « manques » importants dans la surface originale, — surtout dans la draperie en bas à gauche, — elle révéla aussi de façon saisissante la beauté de la peinture, la pureté de la ligne, la délicatesse et la discrétion de la touche. Fort heureusement, les parties essentielles avaient peu souffert. Le paysage semblait avoir été endommagé à une date très ancienne et certaines des restaurations, que Ruhemann décida sagement de laisser en place, apparurent comme datant au moins du début du XVIe siècle. A mesure que le nettoyage du tableau progressait, ses résultats spectaculaires étaient aussitôt connus des experts de l'art flamand primitif, — Friedlander, Renders et Destrée — qui envahissaient le bureau de Ruhemann au musée pour assister à la « réhabilitation » de cet exemple capital de la peinture du XVe siècle. Aucun d'eux n'avait jamais vu le panneau auparavant. Ils furent immédiatement certains d'être en présence de l'original et l'affirmèrent dans différents articles publiés au cours des deux années suivantes. Cette unanimité devait être de courte durée. Un critique dont les avis font encore autorité de nos jours, mais qui vient encore de changer d'avis, déclarait en 1935, que la peinture était décevante, inférieure aux exemplaires de Munich, de l'Ermitage et... de Santa Trinidad, qui n'était autre précisément que le tableau de Boston! Un critique allemand, écrivant durant la période nazi, et bien décidé à prouver la supériorité de la version de Munich, le fit de manière apparemment irréfutable en reproduisant comme appartenant au tableau de Munich, un détail de celui de Boston...

Moins divertissante, mais autrement significative que ces attributions délirantes est la manière dont Friedlander est revenu sur sa première opinion: dans le supplément de son admirable série, il est beaucoup plus modéré que dans son article de 1933. Par la suite, Winkler et Panofsky en arrivaient comme lui à la conclusion que le panneau de Boston était la meilleure des répliques subsistantes d'une œuvre perdue de van der Weyden. On s'accorde aujourd'hui pour considérer les versions munichoise et russe comme des œuvres typiques de l'école de Bruxelles, — quelque peu archaïsante et sans inspiration, — et pour estimer qu'elles ont été peintes à la fin du XVe siècle, sans doute bien après la mort de van der Weyden, survenue en 1464.

Ayant à établir le dossier exhaustif du tableau de Boston pour le *Corpus* des Primitifs flamands, et après avoir vu les exemplaires de Munich et de l'Ermitage, la supériorité du premier m'a paru si évidente que je n'ai pu me résoudre à n'y voir qu'un exemplaire, fût-ce le meilleur, d'une série de peintures quelconques, d'après un original perdu. Les arguments techniques aussi bien que l'analyse esthétique semblent bien démontrer en effet que le panneau de Boston ne peut avoir été peint d'après un modèle antérieur. Un examen aux rayons X fait apparaître un changement important dans la position de la tête de la Vierge, entre l'état préliminaire et l'œuvre achevée. La tête de Marie, d'abord inclinée vers la droite, a été franchement relevée (fig. 8). Une modification aussi délibérée ne s'accorde pas avec l'hypothèse d'une copie exécutée d'après un tableau ter-

miné, quel que soit le talent du copiste. Les *pentimenti* visibles autour de la coiffure de saint Luc (fig. 9) attestent également un processus créateur dynamique, et non un conformisme inerte, par rapport à un modèle préexistant. Ils révèlent plusieurs changements avant l'adoption du dessin définitif. Celui-ci a recouvert une première ébauche, sur laquelle le bonnet était plus grand. Roger, finalement, se décida pour une forme plus petite, mais les pigments devenant de plus en plus transparents avec le temps, le « spectre » de cette coiffure plus importante a peu à peu traversé la seconde couche de peinture moins dense et il est remonté vers la surface noircie. Cette forme agrandie est celle qui nous apparaît aujourd'hui. C'est aussi celle qui figure sur les autres versions du « Saint Luc ». Et ceci est intéressant à noter car nous y trouvons la preuve que les répliques sont beaucoup plus tardives que la peinture de Boston: elles ont été exécutées après un laps de temps suffisant pour que, sur le « modèle », le premier dessin, la « grande » coiffure ait pu réapparaître et modifier la forme qu'avait le bonnet au moment de l'achèvement du tableau.

Après la restauration de Ruhemann, on décida, en 1943, d'enlever plus de repeints qu'il n'avait cru bon de le faire en 1932 (fig. 7). Ce nettoyage a mis à découvert une partie plus importante de la surface originelle; les premiers restaurateurs en effet l'avaient recouverte par endroits pour atténuer le contraste entre les parties nettement endommagées ou réparées et les zones parfaitement intactes. Mais la surface picturale a pris de ce fait un aspect légèrement disparate qui, sans atteindre en quoi que ce soit la structure même de la peinture, crée une certaine inégalité et nécessite une mise au point très soigneuse de l'éclairage pour que l'œuvre soit vue dans des conditions satisfaisantes.

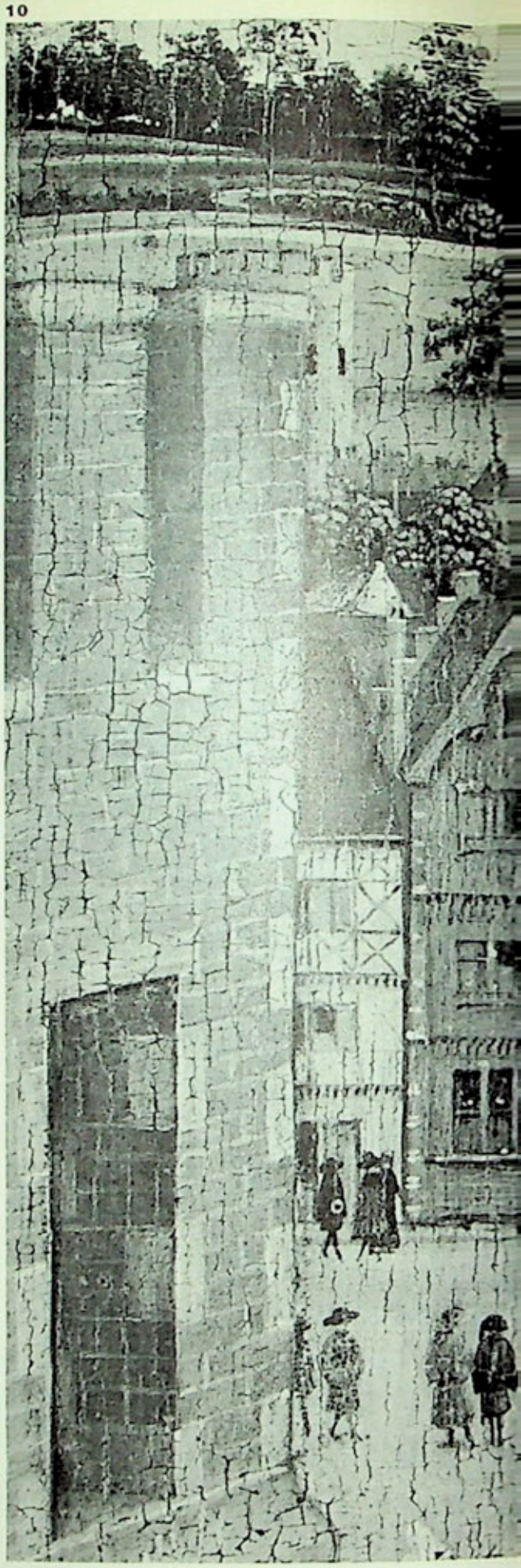
Après avoir exploré un siècle de critique d'art, après avoir passé en revue les minutieuses investigations techniques ou stylistiques dont le panneau de Boston a été l'objet, — et auxquelles il a miraculeusement survécu dans son périple de collections en collections, de continents en continents, — on en vient à s'interroger sur la destination première du tableau. Pourquoi existe-t-il tant de copies de l'œuvre entière ou du groupe de la Vierge avec l'Enfant, ou de la Vierge seule? Les dyptiques votifs représentant la Vierge et l'Enfant à mi-corps sont si nombreux qu'il serait vain de vouloir les énumérer.

Le thème de saint Luc peintre, qui vient des textes apocryphes, est certainement né du fait que, de tous les évangélistes, il est le plus pittoresque, le plus explicite, le seul qui décrive certains épisodes essentiels, comme la Visitation ou la Nativité. Il a été tenu longtemps pour le biographe attitré, presque le confident de la Vierge, mis dans le secret des faits les plus intimes de l'histoire divine. Le nom de saint Luc a souvent été associé aux images du Christ et de sa mère apparues mystérieusement, envoyées du ciel ou miraculeusement tracées sur une surface peinte. A la fin du Moyen-Age, beaucoup d'icônes byzantines ou autres, nettement différentes par leur style de l'époque à laquelle elles étaient vénérées, passaient pour avoir été peintes par l'évangéliste lui-même. Plus d'une peinture des premiers siècles était tenue pour les seuls portraits authentiques, et fidèles du Christ ou de sa Mère. Les grands peintres flamands du XVe siècle ont souvent copié des œuvres byzantines attribuées à saint Luc. Ainsi le splendide triptyque de van der Weyden conservé au Louvre, représentant le Christ avec Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste, montre une étonnante assimilation, par un artiste du milieu du XVe siècle, d'un style beaucoup plus primitif et opposé au sien, que Roger ne craint pas d'adopter dans le but de faire un portrait fidèle.

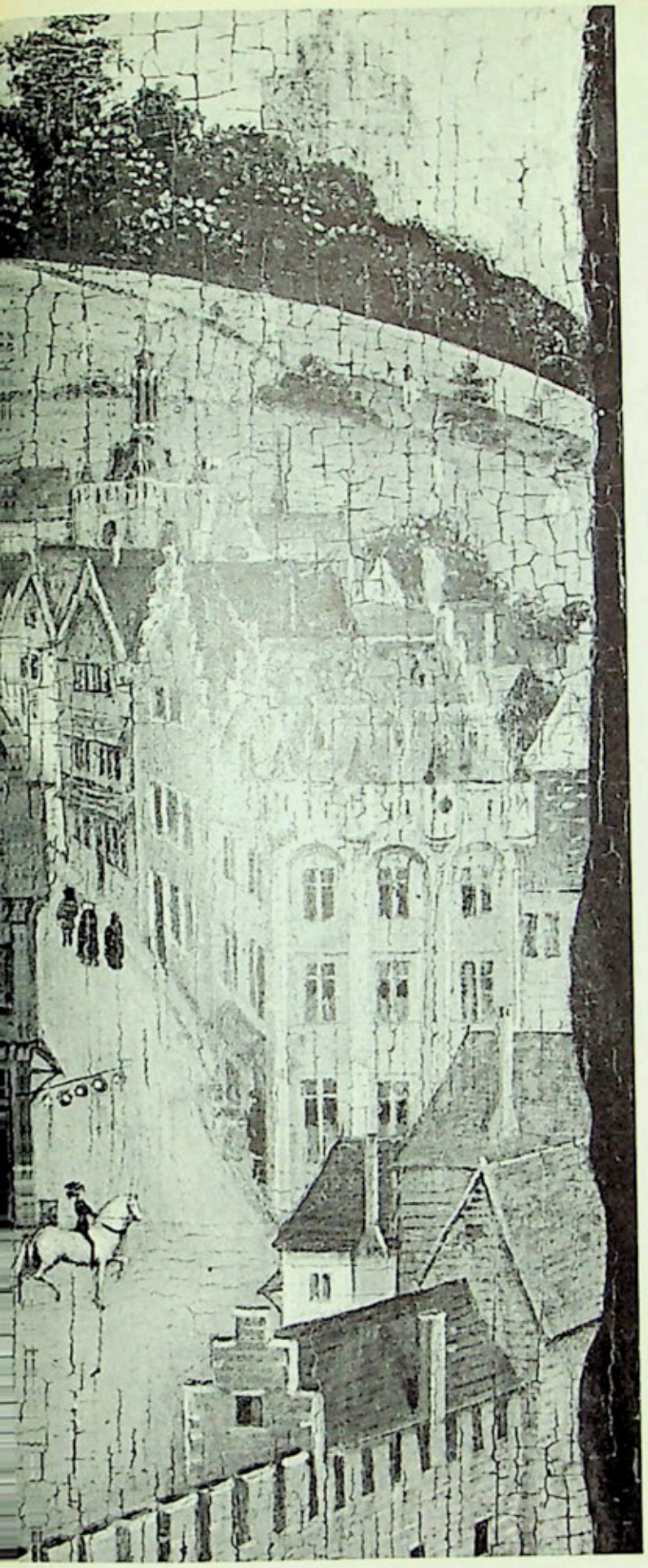
Au XIVe siècle, avec le développement des guildes de peintre, on trouve les premières références à des retables placés dans les chapelles des guildes et représentant leur patron, saint Luc, en train de peindre. Le thème était souvent combiné avec des portraits des membres de la guilde. La description donnée par Vasari de la première pein-

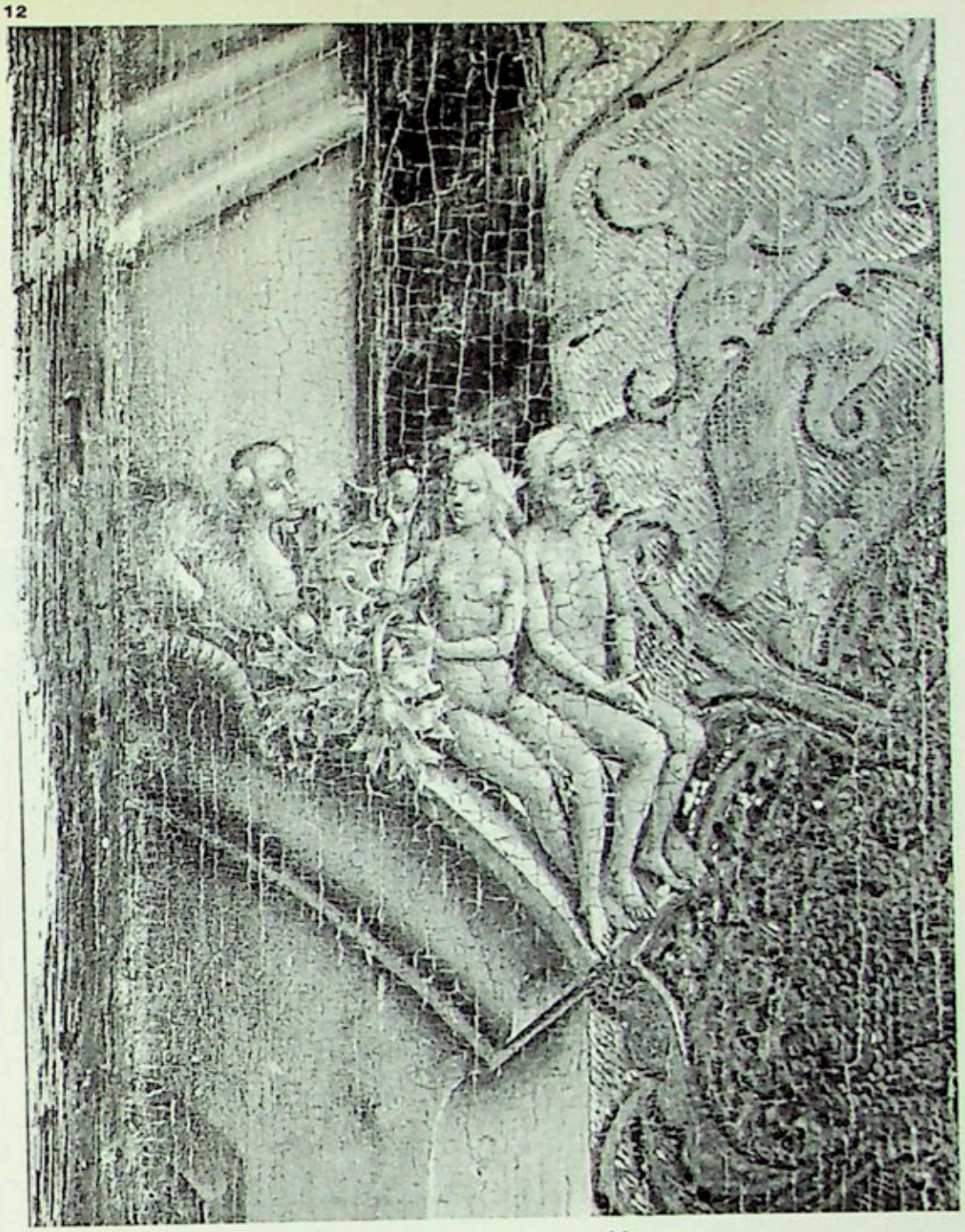
ST. LUC

10

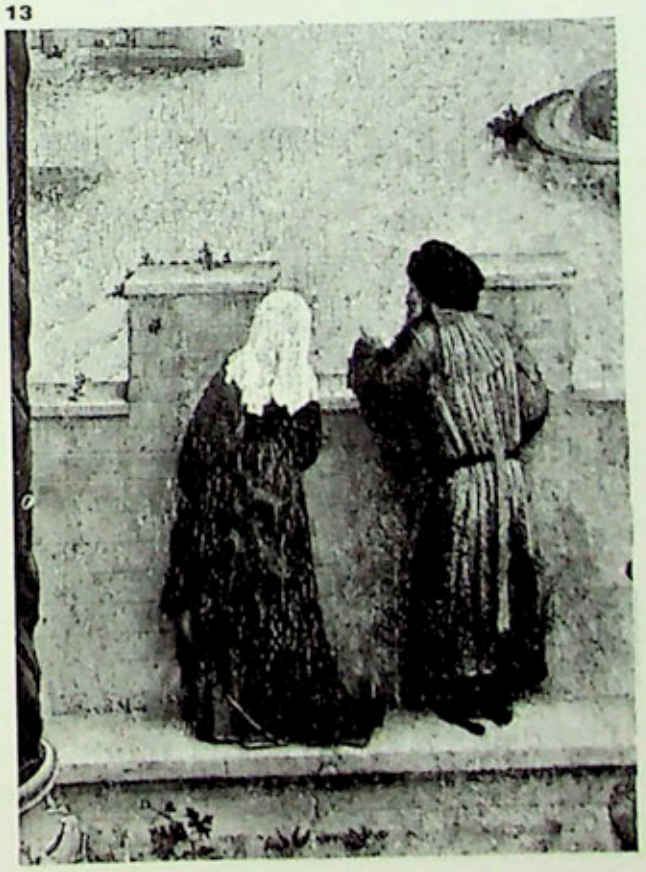


11

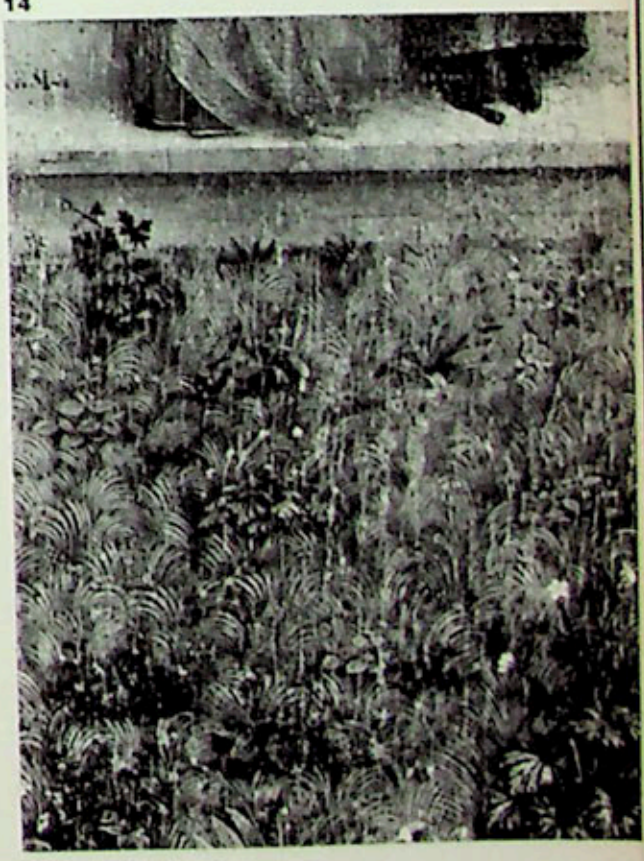




12



13



14

11-14. *Roger van der Weyden:* Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge. *Musée de Boston. Détails. Ci-dessus (fig. 11) : partie droite du paysage. Ci-contre (fig. 11) : les mains de saint Luc. En haut, à droite (fig. 12) : figures d'Adam et d'Eve sculptées sur le trône. Au dessous, à droite (fig. 14) : détail du jardin. A gauche (fig. 13) : le couple de vieillards appuyés aux créneaux, évoquant sans doute les parents de la Vierge, Joachim et Anne.*

ST. LUC

ture connue sur ce sujet, qui ornait en 1383 l'autel de la guilde des peintres de Florence, montrait l'évangéliste seul, travaillant à un portrait de la Vierge. Elle était complétée par une prédelle où figuraient les principaux membres de la guilde agenouillés près de leurs femmes.

Il semble très probable que c'est le maître de van der Weyden, Robert Campin, qui eut le premier l'idée de montrer saint Luc faisant le portrait de la Vierge et de l'Enfant « d'après nature », posant devant lui dans son atelier. L'art de Campin reflète toujours le souci propre aux peintres du début du xve siècle d'aborder directement le modèle, s'éloignant ainsi de l'art plus abstrait, plus idéalisé, de la fin du Moyen-Age. Le tableau de Vieure, inspiré par une œuvre perdue de Campin, comporte peut-être un autoportrait de l'artiste, en l'occurrence le portrait du copiste Colin de Coter, plutôt que celui du génial précurseur qui avait été le créateur de la composition. C'était une pratique courante chez les peintres, à la fin du xve siècle, au xvie et au xviie, de se représenter à la place de leur saint patron, et cette forme de double portrait a certainement son origine au début du xve, de même que bien d'autres innovations révolutionnaires en peinture.

Le panneau de Boston montre la Vierge telle que la décrit l'évangile de saint Luc: c'est la Vierge d'Humilité, assise sur un tabouret près du sol, et non sur un trône. Le trône lui-même, avec son baldaquin de brocart, est une allusion à la future royauté céleste de Marie, et la présence de l'Enfant dans ses bras rappelle son rôle capital dans la rédemption de l'humanité perdue par le péché originel, évoqué également par la représentation sculptée d'Adam et d'Eve sur les bras du trône (fig. 12). C'est cette introduction discrète de références théologiques par des images significatives que Panofsky a justement désignée comme « un symbolisme déguisé ».

Les deux petites figures de vieillards penchés au-dessus du parapet et regardant vers le jardin représentent sans doute Joachim et Anne, les parents de la Vierge (fig. 13). Le délicieux jardin, clos, avec ses verdures traitées comme celles des tapisseries (fig. 14), est un autre exemple de symbolisme délicat où excellent les peintres flamands; il évoque ici l'« hortus clausus » de la pureté mariale. Le peintre-évangéliste vient de droite, où son attribut, le bœuf, est représenté au-dessus d'une petite étagère sur laquelle est posé un livre ouvert, sans doute l'évangile de saint Luc. Il apparaît un peu comme une figure d'annonciation, et son attitude est presque celle d'une génuflexion devant la Vierge. Il en fait le portrait à l'aide d'une fine pointe d'argent sur une surface traitée chimiquement, c'est-à-dire en utilisant de toutes les techniques graphiques, celle qui permet les effets lumineux les plus délicats. (fig. 11). Il est caractéristique de l'art raffiné de Roger van der Weyden, et de son esprit d'abstraction, qu'il ait choisi de représenter l'évangéliste faisant un dessin et non une peinture comme c'était la tradition avant lui.

Sulpiz Boisserée, le premier, avait noté que le tableau de Roger était destiné à la chapelle de la guilde à Bruxelles. Malgré l'absence de document à l'appui de cette affirmation, nous avons de bonnes raisons de l'admettre. Tout d'abord, les multiples répliques exécutées d'après la composition entière et les innombrables adaptations de certains détails prouvent l'extraordinaire retentissement de l'œuvre. Il faut qu'elle ait été mise en évidence et spécialement accessible aux artistes pour avoir été si connue des peintres de la fin du xvie siècle, ceux de Bruges et de Bruxelles surtout, qui furent les plus nombreux à s'en inspirer. Quel endroit leur aurait été plus familier que l'autel de la guilde, où elle était admirée et vénérée par les artistes eux-mêmes? Plusieurs tapisseries du début du xvie siècle, dont l'une est au Louvre (Donation Leroux) représentent une partie de la composition avec, à l'arrière-plan, la flèche de l'hôtel de ville de Bruxelles, ce qui permet d'associer plus étroitement encore la composition à la ville (fig. 15).

Dévant le tableau de Roger, on est tenté de penser que c'est là peut-être la plus personnelle de toutes ses œuvres, la seule composition sur un sujet religieux permettant à l'artiste un tel degré d'identification, une participation aussi intime. On a souvent suggéré que la figure de saint Luc était un portrait idéalisé du peintre lui-même. Les artistes étaient particulièrement attachés à saint Luc. Simon Marmion, le peintre et miniaturiste de Valenciennes, exprimait le désir d'être enseveli dans la chapelle de saint Luc, à Valenciennes, sous le tableau d'autel qu'il avait peint lui-même. Mais c'est sans doute lors des funérailles des artistes que l'autel de la guilde jouait son rôle essentiel, et le thème de saint Luc peintre peut avoir été associé à l'idée de l'immortalité de l'art divin.

La guilde de Bruxelles assurait toujours la célébration de cinq messes le septième jour après la mort de l'un de ses membres, devant l'autel de saint Luc. Ce fut le cas après la mort de Roger en 1464, non seulement à Bruxelles mais à Tournai, sa ville natale. Les archives de Tournai mentionnent la somme dépensée « pour les chandelles qui furent devant saint Luc à cause du service de Maistre Roger de la Pasture, native de cheste (sic) ville de Tournai, lequel demeroit à Brousselles ». La peinture de Tournai devant laquelle furent brûlés les cierges funéraires était probablement le tableau perdu de son maître Robert Campin, que nous ne connaissons plus qu'à travers la copie de Colin de Coter (fig. 2). Le 18 juin, la guilde de Bruxelles célébrait un service solennel pour celui qui avait été son chef et le plus illustre de ses membres. Ce jour-là, les innombrables cierges allumés devant l'autel de la guilde,— dans la chapelle aujourd'hui détruite de Sainte Catherine, à la collégiale Sainte Gudule, — illuminaient peut-être la peinture qui est maintenant à Boston. Les magistrats de Bruxelles furent si affectés par la mort du grand peintre de leur ville, qu'ils résolurent de ne jamais donner de successeur à un maître aussi incomparable.

La belle image à la pointe d'argent que l'évangéliste est en train de dessiner est en elle-même un emblème éloquent

15

du sens aigu qu'avait le peintre de la disparité entre la réalité et l'idéal, elle est comme le reflet d'une vision trop sublime pour être peinte. Seul le génie de Roger pouvait réaliser ce discret tour de force, mettre en scène des personnages dont l'attitude a une double portée, comme des acteurs jouant un rôle d'acteurs, réaliser une présentation qui est aussi une représentation, dans cette grande allégorie de l'art chrétien: saint Luc dessinant la Vierge.

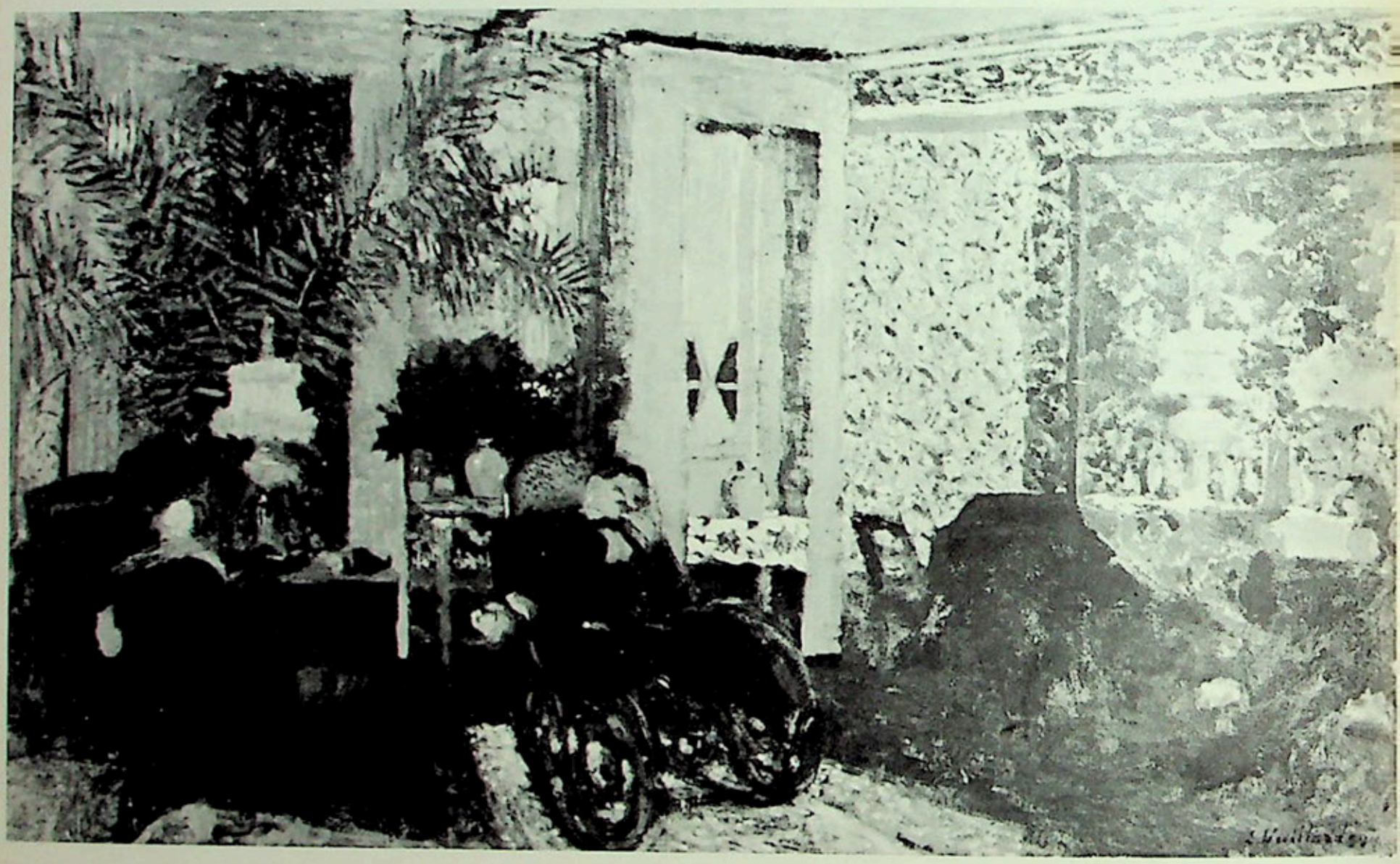
Si vous voulez en savoir davantage

Reportez-vous à l'étude exhaustive du tableau de Boston donnée par l'auteur de cet article dans le Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle dans les Musées de Nouvelle Angleterre, *Bruxelles, 1961).*

15. Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge. *Tapisserie de Bruxelles, d'après le tableau de van der Weyden. Début du XVIe siècle. Paris, Musée du Louvre. La composition est inversée par rapport à la peinture. On reconnaît, à droite, la flèche de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.*

Textes de Jacques Salomon et Annette Vaillant

VUILLARD



Vuillard possédait un kodak. C'était un appareil à soufflets d'un modèle courant. Il semblait faire partie du mobilier de Vuillard. Sa place était sur le buffet de la salle à manger. Parfois, tout en causant, Vuillard se dirigeait vers son kodak, l'appuyait sur un meuble, voire un dossier de chaise et, sans se soucier du viseur, au jugé, l'objectif simplement dans la direction de la scène qu'il voulait capter et après un bref avertissement « une seconde, voulez-vous... », on entendait le clic...clac de la pose. L'appareil remis à sa place, Vuillard se rasseyait. Lorsque, au voyant, apparaissait le 12, il portait son appareil chez son fournisseur habituel, tout près de chez lui, rue

et son kodak

Thadée Natanson et Misia photographiés par Edouard Vuillard chez eux, rue St-Florentin. Vers 1898. Avec ses deux frères Alexandre et Alfred, Thadée Natanson avait fondé la Revue Blanche. Il avait épousé sa jeune cousine Misia Godebska dont l'esprit, le charme et le talent de pianiste faisaient l'enchantement de leurs amis. Vuillard, Bonnard, Lautrec, Vallotton, Roussel étaient les intimes de ce jeune ménage. Vuillard fit plusieurs portraits de Misia et la représente dans beaucoup de tableaux. Page ci-contre: « Le Salon aux trois lampes » (Huile sur toile. 1899. 58 x 94 cm.) représente le salon rue St-Florentin.

de Clichy, pour le faire recharger. Ensuite, le tirage des films sur le papier au citrate était dévolu à sa maman qui, tout en brodant devant sa fenêtre donnant sur le square, surveillait son châssis et procédait ensuite au virage... dans une assiette à soupe. Un jour, en remontant la rue de Vintimille, son kodak à la main, Vuillard aperçoit son camarade de Condorcet Pierre Veber qui vient à sa rencontre. Soudain celui-ci s'arrête, les sourcils relevés, l'index tendu vers l'appareil et s'écrie, scandalisé : « Comment, vous, Vuillard!... » Et Vuillard d'en rire. Le changement qui s'est produit dans les esprits nécessite que je souligne le sens de cette histoire qui, en son temps, nous amusait

lorsque Vuillard la racontait. D'abord, je dois rappeler l'effet que produisirent les premiers daguerréotypes dans le monde des arts. Un jour, les élèves d'Ingres ayant demandé à leur maître ce qu'on devait penser de la photographie, celui-ci aurait répondu: « mes enfants, c'est admirable ... mais il ne faut pas le dire, nous serions perdus ». Cette phrase ainsi rapportée, donnerait une bien sotte idée de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Il est bien évident que Ingres prétendait simplement prédire que le portrait ayant été, de tout temps, la grande ressource des peintres besogneux, la photographie menaçait de retirer à ceux-ci leur gagne-pain. Il devait s'ensuivre que beaucoup de peintres se mirent en ménage avec elle pour fournir à un public, toujours friand du détail et du fini, des ouvrages mécanisés, résidus de cet adultère. Dès lors, l'opinion assimila à des faussaires les peintres soupçonnés de connivence avec la photographie. Et c'est cela qui explique l'attitude scandalisée de Pierre Veber à la vue du kodak que Vuillard tenait bravement à la main.

En fait, il y avait beau temps que les peintres utilisaient les moyens d'approcher la nature par réfraction mais la grande révélation du siècle dernier ne fut pas tant l'appareil photographique que les découvertes des chimistes qui ont permis de fixer sur verre ou sur papier des images que, autrefois, les artistes interrogeaient en utilisant la chambre claire ou la chambre noire, voire la lanterne magique. Cette sorte d'impasse où s'était fourvoyée la peinture

◂ A l'Etang-la-Ville. Vers 1904. Devant le poulailler dans le jardin de K. X. Roussel, Madame Vuillard tient Jacques Roussel sur son bras. Misia, à gauche, a une expression charmante en regardant Annette. Thadée Natanson et Madame Albert André sont les autres personnages de cette scène.

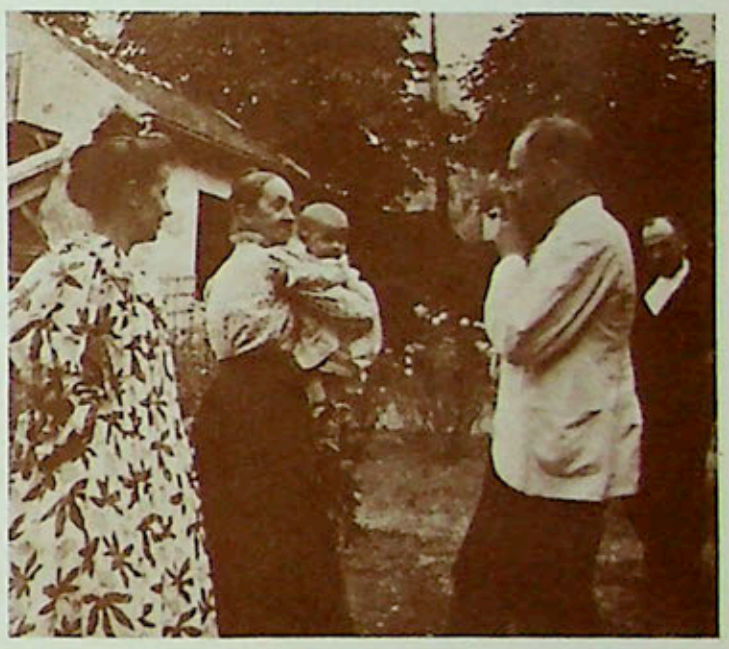
Ci-dessous, à gauche

L'Oncle Edouard. Un malicieux pourrait imaginer que Vuillard tenta de ressembler à Lautrec ... mais cela ne ressemblerait pas à Vuillard. C'est sans doute Roussel qui a fait jouer le déclic pour fixer l'arrivée de son beau-frère à l'Etang-la-Ville. C'est l'entrée du jardin, on distingue le portail que l'on voit dans le tableau « Le Visiteur ».

Un dimanche à l'Etang-la-Ville. 1903. Toujours devant le poulailler, de g. à dr., Vallotton, Paul Ranson, Maximilien Luce, Sérusier, Bonnard. Annette, la fille de K. X. Roussel, a déjà du goût pour les peintres. ▾

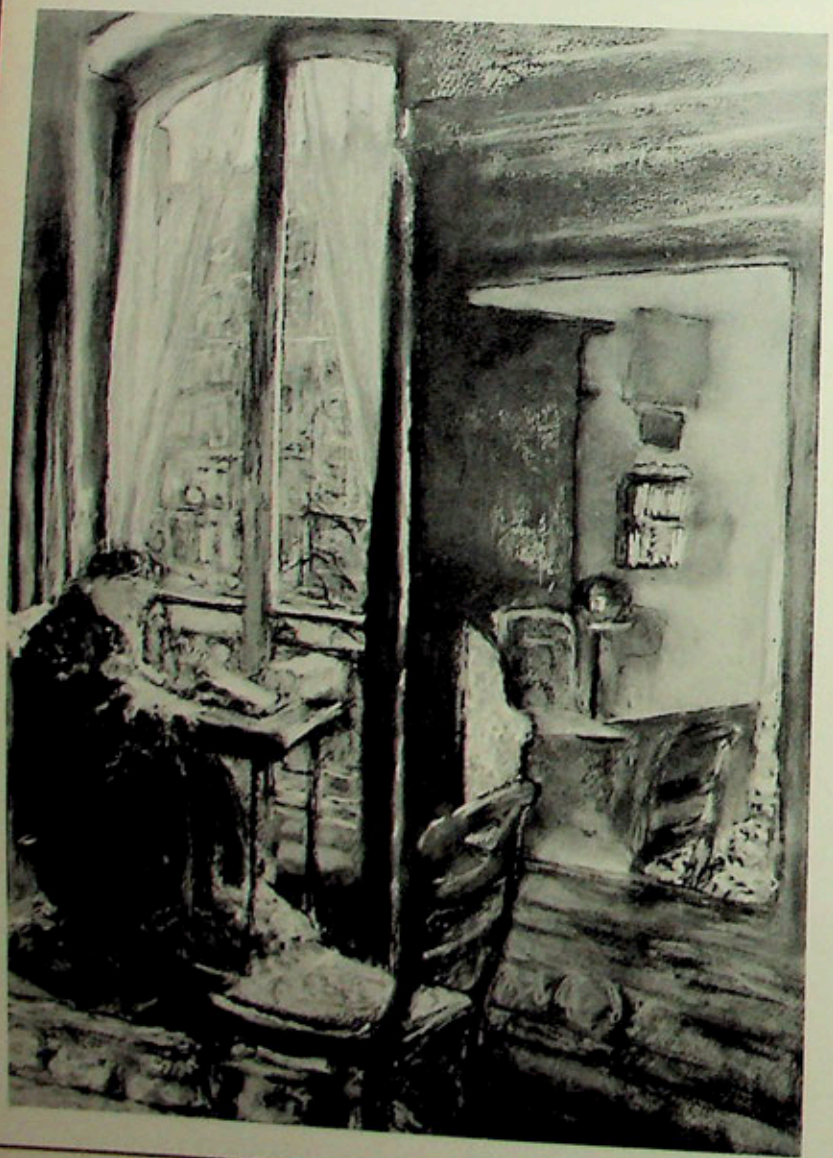
officielle appelait une réaction. Gauguin et ses disciples devaient la formuler par la plume de Maurice Denis à qui l'on doit la fameuse définition: « Se rappeler que, avant d'être une scène de bataille, un chemin de croix ou une femme nue, un tableau est une surface plane avec des couleurs dans un certain ordre assemblées. » Cette définition eut une énorme portée et retentit dans le monde comme un nouvel évangile. La peinture allait devenir une industrie.

Des hauteurs de Montmartre, les *habiles* mesurèrent le parti à tirer de ce qui s'élaborait dans l'officine de la rue Henri-Monnier où l'académie Ranson débutait sous la houlette de Maurice Denis avant de transporter ses ateliers rue Joseph-Bara où elle connut une gloire internationale. Ainsi Montparnasse devint la Tour de Babel et la confusion gagna la planète. Du cubisme nous en sommes à l'informel qui peut légitimement se réclamer encore de la célèbre définition qui semble échappée de la Boîte de Pandore. Il reste que la photographie est un merveilleux *jouet* qui excita à ses débuts une très grande curiosité chez les artistes, ainsi qu'en témoignait par exemple Degas en faisant poser ses amis pendant de longues minutes à la lueur des lampes à pétrole. Mais, avec en plus, les perfectionnements apportés à la mécanique, la photographie ne cessa de se répandre dans le public en offrant la possibilité d'instantanés de plus en plus rapides qui autorisent la comparaison avec l'arme à feu où le coup part et *fige* dans sa position le sujet visé. Reste la peau de l'ours mais l'ours est mort. Cet œil magique que la science a mis à notre



▲ Dans le jardin de la Coulette chez Roussel. Vers 1902. Le petit Jacques Roussel est dans les bras de sa grand-mère sous le regard attendri de ses parents. Sa mère porte cette fameuse robe à ramages qui a plusieurs fois inspiré son frère Edouard Vuillard. A droite, Clot, le lithographe, l'imprimeur des planches qu'Ambroise Vollard demandait à ses amis peintres.

◀ Ci-contre « Madame Roussel et Jacques » (Huile sur carton. 1903. 44,5 x 32 centimètres). On devine la tête de Jacques Roussel qui, en prenant de l'âge, se hisse dans le bas, à gauche, à hauteur de la table.



Ci-contre « Madame Vuillard brodant » (Pastel. 1926. 65 x 48 cm). Ce n'est pas Vuillard qui va à la rencontre de ses modèles, ce sont eux qui viennent à lui et qui le sollicitent. Si, avec son kodak, Vuillard a « fixé » sa mère devant sa machine à coudre (ci-dessous), on la sent « vivre », brodant devant sa fenêtre alors qu'on devine que, dehors, il fait froid C'est tout juste si on ne lit pas l'heure au cadran qui surmonte la boutique de l'horloger de la rue de Bruxelles

disposition exige chez un artiste qui prétend l'utiliser au service de l'art, beaucoup de jugement et une rare prudence puisqu'il s'agit d'introduire dans l'organisme vivant qu'est un tableau, des éléments de conserve. Lorsque Vuillard a repris trente ans plus tard un ouvrage — je pense à « La Meule » qui se trouve au Musée de Dijon — en utilisant, seulement pour préciser certains détails, des croquis pris sur nature et aussi des photographies, autant les croquis s'inséraient naturellement dans les formes, autant Vuillard dut ruser et batailler avec la photo par quoi il s'était laissé tenter. Quoique la personnalité de l'opérateur s'affirme dans le choix et dans la prise de vue, comme c'est le cas pour Degas aussi bien que pour Vuillard, la photographie ne saurait prétendre qu'à *enregistrer* ce qu'on lui

▲ Annette aux bigoudis. Sage comme une image, aussi sage que ses poupées qui reposent bien rangées sur le coussin. On peut méditer en comparant ce petit personnage figé aux représentations que nous en a données Vuillard avec son pinceau (en haut de la page: « Annette aux bigoudis. » Huile. 1906. 30,5 x 28,5 cm).

◀ K. X. Roussel, Annette et Jacques. 1905. Roussel, coiffé d'un chapeau Cronstadt ressemble à un personnage de l'ancienne Russie. Sur le mur, à gauche, « La Maison de Mallarmé à Valvins » par Vuillard.

propose... et c'est là qu'elle rencontre ses limites. Un matin que je rapportais à Vuillard un entretien que j'avais eu récemment avec Bonnard au sujet de la photographie en couleur dont certains résultats l'émerveillaient et même semblaient le troubler, Vuillard, qui savait combien son ami aimait se montrer paradoxal, me répondit, sans lâcher son pinceau, que la peinture aurait toujours sur la photographie l'avantage d'être faite à la main. Cette réponse trop simple pour ne pas me décevoir sur le moment ne cesse de m'apparaître des plus pertinentes. En copiant la nature vivante, Vuillard impose à ce qu'il regarde un rythme qui est *lui*, qui est le mystère de toute sa personne et que le geste de sa main communique à sa toile... et signe.

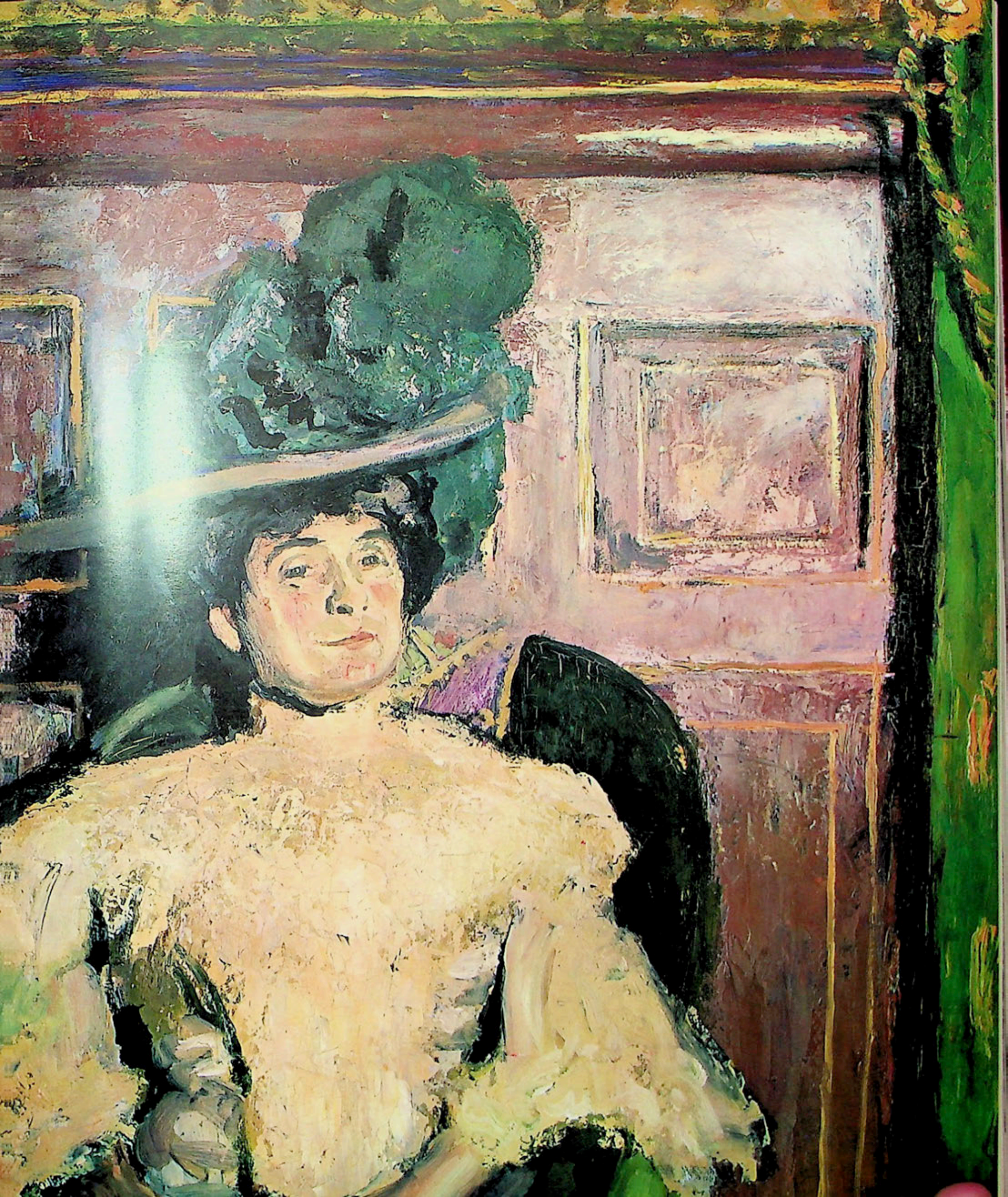
Page ci-contre, « Madame Hessel au chapeau vert » (Huile sur carton. Vers 1905. 108 x 78 cm). Tristan Bernard et K. X. Roussel se prévalaient l'un et l'autre d'avoir été le premier à surnommer Lucie Hessel « le Dragon de Vuillard ». Ce portrait n'est pas flatté et il ne devait assurément pas satisfaire le modèle. Aussi, du vivant de Vuillard, ce tableau resta dans une armoire. Cependant, rarement Vuillard a dessiné un visage avec autant de force. L'écriture, l'expression du dessin l'appa-

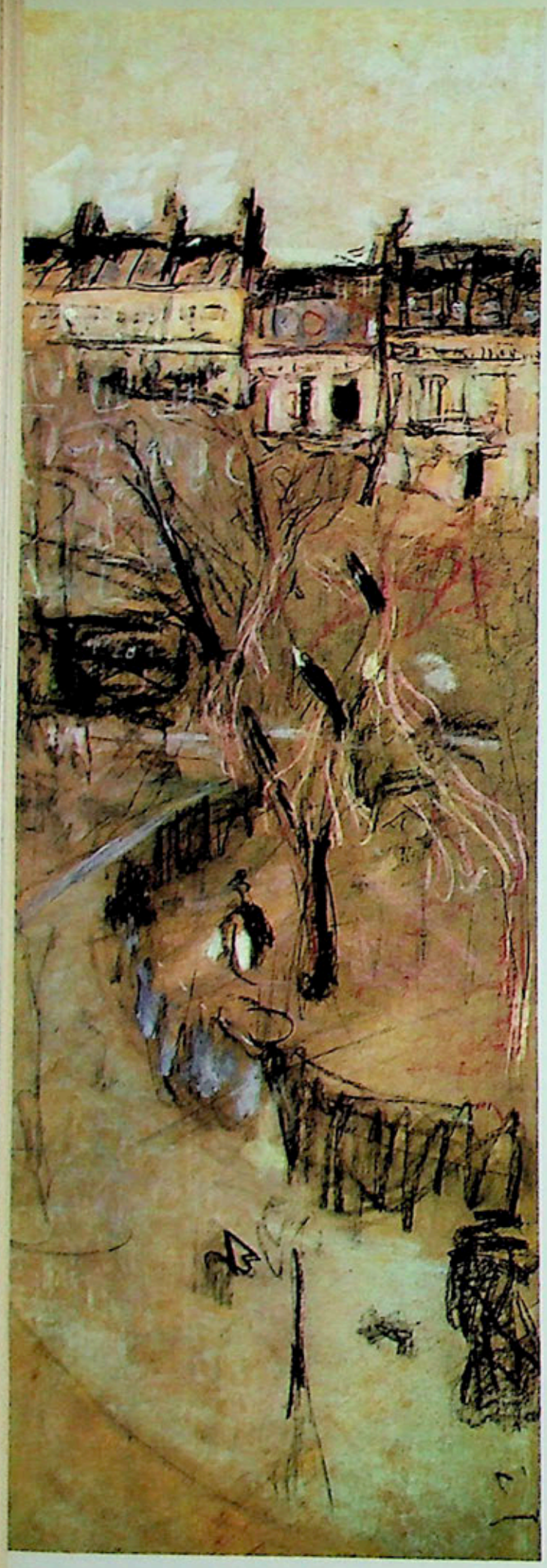
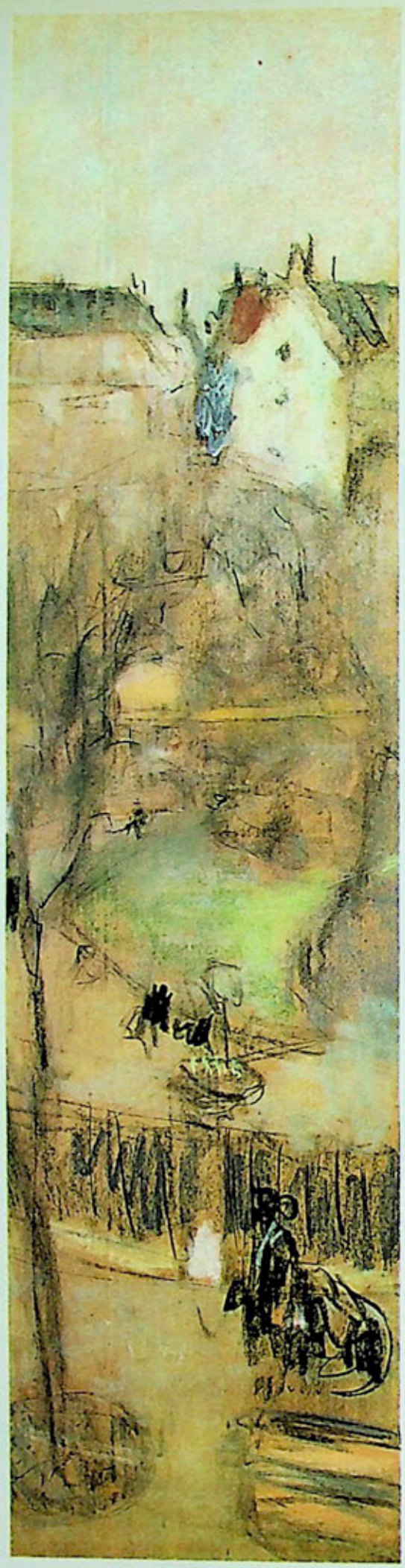
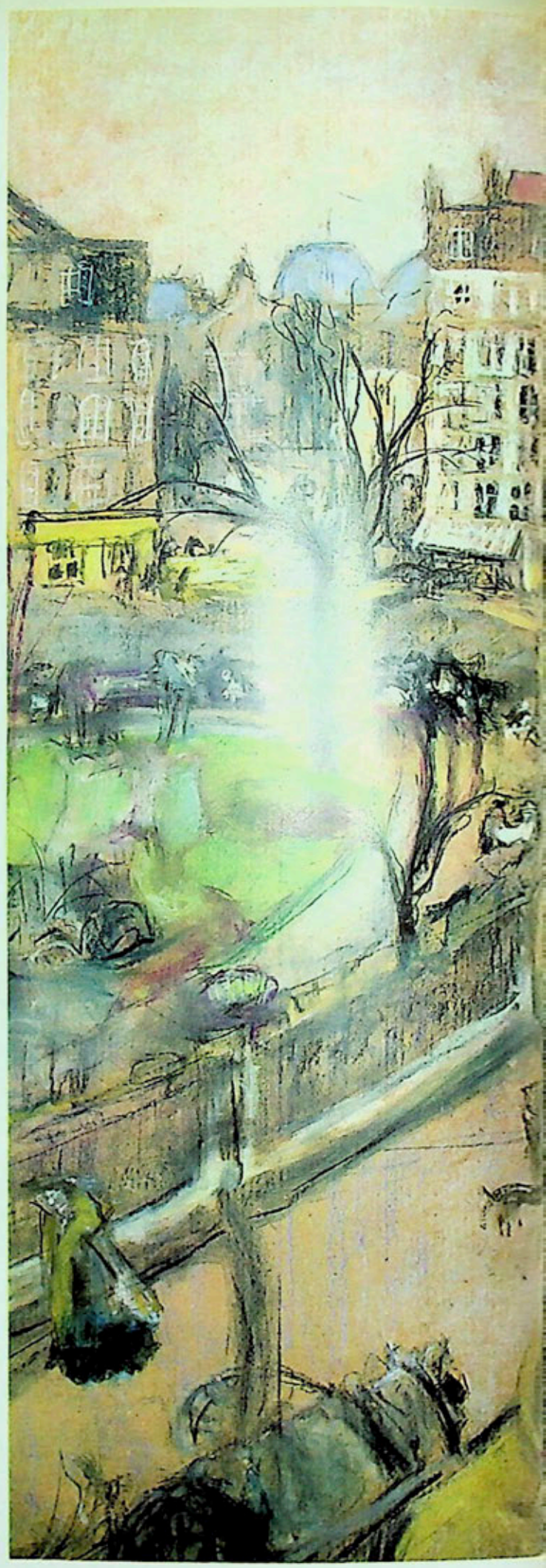
rentent un peu au portrait de Descartes par Franz Hals. Ci-dessus, Mme Hessel dans l'atelier devant son portrait. Ci-contre, à gauche, Madame Hessel dans l'atelier boulevard Malesherbes. Encore une étonnante composition... improvisée. Au mur, une litho de Vuillard. A droite, le portrait de Thadée Natanson par Bonnard et le profil de Vuillard par Bonnard également.

Annette Vaillant est la fille d'Alfred Natanson et la nièce d'Alexandre et de Thadée, les trois fondateurs de la Revue Blanche. *Elle vécut son enfance dans l'intimité de Vuillard qui fut un temps le peintre de la famille. Sa mère, l'actrice Marthe Mellot, posa souvent pour Vuillard.*

Nous avons demandé à Annette Vaillant d'évoquer quelques-uns de ses souvenirs.

Monsieur Vuillard et mon père possédaient chacun le même kodak. Un appareil de cuir noir grumeleux, arrondi aux angles, et dont l'intérieur grenat jaillissait en accordéon. On me laissait quelquefois regarder, abrité par un petit écran de nickel, le carré de verre dépoli où, devenus lilliputiens, des personnages renversés oscillaient dans un univers glauque. A la campagne au bord de la fenêtre, parfois même un beau matin d'hiver à Paris sur le balcon, les négatifs libéraient leurs images encore invisibles dans d'épais châssis, qu'il fallait surveiller au soleil. Ensuite,



dans les cuvettes carrées de porcelaine blanche, apparaîtraient, baignant pêle-mêle, ma petite sœur et sa nounou, l'excursion au cap Fréhel, Tristan Bernard, Monsieur Vuillard, Madame Hessel, maman, mes amis Jacques et Annette Roussel, et des gens venus en visite, de Trouville, de Dinard ou d'ailleurs selon l'endroit où nous avions passé, cette année-là, les vacances.

Quoique de même format, aucune confusion n'est évidemment possible entre les épreuves de nos deux photographes. Celles-ci, pour des raisons inexplicables, ne sauraient être que de Vuillard et de personne d'autre tant elles

« Le Square Vintimille » (Pastel. Vers 1917. ▸ 52 x 50 cm). Cette étude est faite du premier étage du 26 rue de Calais. Elle a servi au grand panneau décoratif que Vuillard a peint pour son ami Marcel Kapferer.

Le Square Vintimille. 1911. C'est la vue que Vuillard avait de ses fenêtres sur le square lorsque, de 1907 à 1926, il habitait 26 rue de Calais. Pendant trois ans il vécut au quatrième étage puis, l'occasion s'offrant, il descendit au premier pour voir ses modèles de plus près. A gauche, c'est la rue de Bruxelles qui aboutit à droite sur la place Blanche après avoir traversé la rue de Douai qui longe le square à droite. ▾

◂ Page ci-contre, « Place Vintimille » (Pastel. Vers 1912. A gauche et à droite, 183 x 66,5 centimètres; au centre, 188 x 48 centimètres). Ces panneaux sont les premières esquisses des décorations que Vuillard exécuta pour Henri Bernstein. Le square est vu du 4e étage du 26 rue de Calais.

lui ressemblent. Elles sont l'aide-mémoire de ce scrupuleux où il saisira (exceptionnellement et pour mieux documenter son souvenir) l'élément fruste qu'il déplace et qu'il incorpore, intemporel, à quelque scène lentement transfigurée, pour perpétuer une jeunesse disparue, pour redonner plus tard au passé, dans la secrète alchimie des couleurs, une vie, une pulsation impondérables sur lesquelles n'auront prise ni la vieillesse, ni la mort. Il ne s'agit pas, bien sûr, de rien comparer à l'incomparable. Violacés ou pâlis comme des fleurs d'herbier, immobiles, précis mais sans âme, ces instantanés «d'amateurs» me font remonter en des temps où ne me guide plus que le souvenir de ce que j'ai jadis entendu. Pour jalonner mon enfance, je me réfère, autant qu'aux villas successives des mois d'été, à la dynastie des chiens de cette tante à la mode de Bretagne, que nous appelions «Cousine Lucie»: Madame Hessel.

Son museau embroussaillé humide de joie, Basto s'impatiente sur le siège du cocher. Heureuse (qui attend-elle dans la victoria?), le cheveu trop noir sous la charlotte de broderie anglaise (elle embellira avec l'âge), Madame Hessel part en promenade — on dirait un tableau de Degas — dans un paysage pelé, étrangement pictural, de dunes sans doute bretonnes... Je ne sais dire où, ni quand. A Saint-Jacut, peut-être? C'était, en tout cas, l'époque Basto. Basto, lourd griffon beige et blanc, qui pèse de tout son poids de bonté, et veille, inquiet, véritable grand-père métamorphosé en chien, sur nos premiers jeux imprudents. Petits pieds qui s'enfoncent dans la vase des marées basses...

▲
« Madame Vuillard tenant un bol ». (Huil
sur toile. 1897. 59 x 54 cm. « L'attitud
simple et comme éternelle de Mme Vuillard
dont le regard semble prier, ne nous offr
rait-elle pas un lieu de rencontre invitan
celui qui regarde à s'interroger sur cett
singulière présence qui s'est glissée, c
matin-là, dans cette modeste salle à man
ger du quartier des Batignolles. » C'est l
commentaire que Jacques Salomon fa
de ce tableau dans son livre: « Vuillar
admiré ». A gauche, le petit déjeuner d
Mme Vuillard. 1905. La photo est postérieur
au tableau. Elle est émouvante, sans doute
par le naturel des attitudes et le gest
d'offrande de Mme Vuillard. De chaque côt
de leur grand-mère, Annette et Jacque

Basto tapi, masse ensommeillée, en travers de la pièce, c'est à Villerville, aux « Pavillons », où Lucie brode, Vuillard assis au pied de la chaise longue de son amie. Elle avait mal à une jambe, et repoussé de sous la couverture sa bouillotte de caoutchouc. Paix de cette chambre où le chien dort. Sur le guéridon recouvert d'un voile de Gênes, les longues épingles à chapeau (des perles baroques blanches et grises) sont piquées dans la pelote près du panier de fruits confits (nous avions le droit, après le déjeuner, de monter en choisir un: abricot, prune ou chinois) et des livres. Vuillard n'a jamais interprété, que je sache, cette scène de l'intimité journalière. *(Suite en page 61.)*

▲ En haut de la page, Cipa Godebski à Valvins. Vers 1896. Comme sa sœur Misia, Cipa était bon musicien. Il fut l'ami de Ravel qui lui dédia « Les Contes de ma mère l'Oye ». Vuillard l'a souvent représenté. Il est « le Rameur » dans le tableau du Musée d'Art Moderne de Paris; ci-dessus, un petit portrait (Huile sur carton. 1898. 27 x 25 centimètres) fait probablement chez les Thadée Natanson, à Villeneuve-sur-Yonne.

Ci-contre en haut

« Misia au corsage à pois rouges ». (Huile sur carton. Vers 1897. 53 x 49 centimètres). On ne compte pas le nombre de fois où Misia a inspiré son ami Vuillard: à son piano, à table, sous la lampe, dans son jardin, couchée dans un lit et posant aussi en vue d'un portrait. Tous différents, partout on la reconnaît. Sa ressemblance tient moins aux traits du visage qu'à ce je ne sais quoi qui l'évoque.

◀ Les deux belles-sœurs. Vers 1898. Misia regarde la femme de son frère Cipa. Est-ce d'avoir tant admiré Misia sur ces fonds de papiers à fleurettes que Vuillard a gardé le goût des papiers peints?

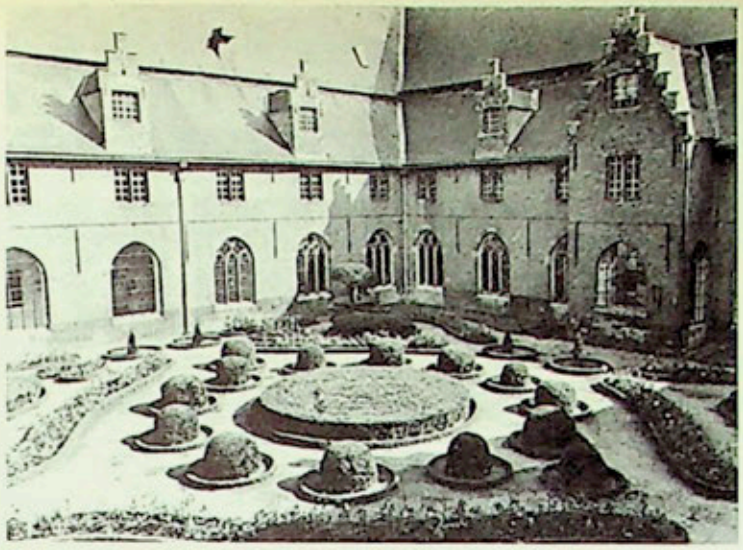
L'architecture hospitalière

PAR GERMAIN BAZIN

Charité (Moyen-Age), Philanthropie (siècle des Lumières), Justice sociale (XIXe siècle) et Sécurité Sociale (XXe siècle), telles sont les grandes étapes de l'assistance à sa propre misère que l'humanité au cours des âges a parcourues. Effet d'un acte d'altruisme commandé par le sentiment religieux, puis par la bienfaisance, les soins à donner aux indigents et aux malades, peu à peu, sont devenus une institution intégrée à la vie sociale d'un peuple. Les notions de charité, de philanthropie et même de justice postulent celle de classes privilégiées; la sécurité sociale, pour la première fois, admet tous les hommes sur un plan d'égalité absolue devant la santé et la douleur. Quant à l'antiquité, si la charité n'y est pas inconnue, elle garde un caractère individuel; recommandée par quelques philosophes, n'est-elle point réprouvée par certains moralistes? *Il nous faut aimer qui nous aime; rechercher qui nous recherche; donner à qui nous donne; refuser à qui nous refuse*, proclame déjà Hésiode. La conception orgueilleuse de l'homme antique lui interdisait la pitié pour les faibles. L'assistance était dictée par l'intérêt; elle était le plus souvent exercée dans le

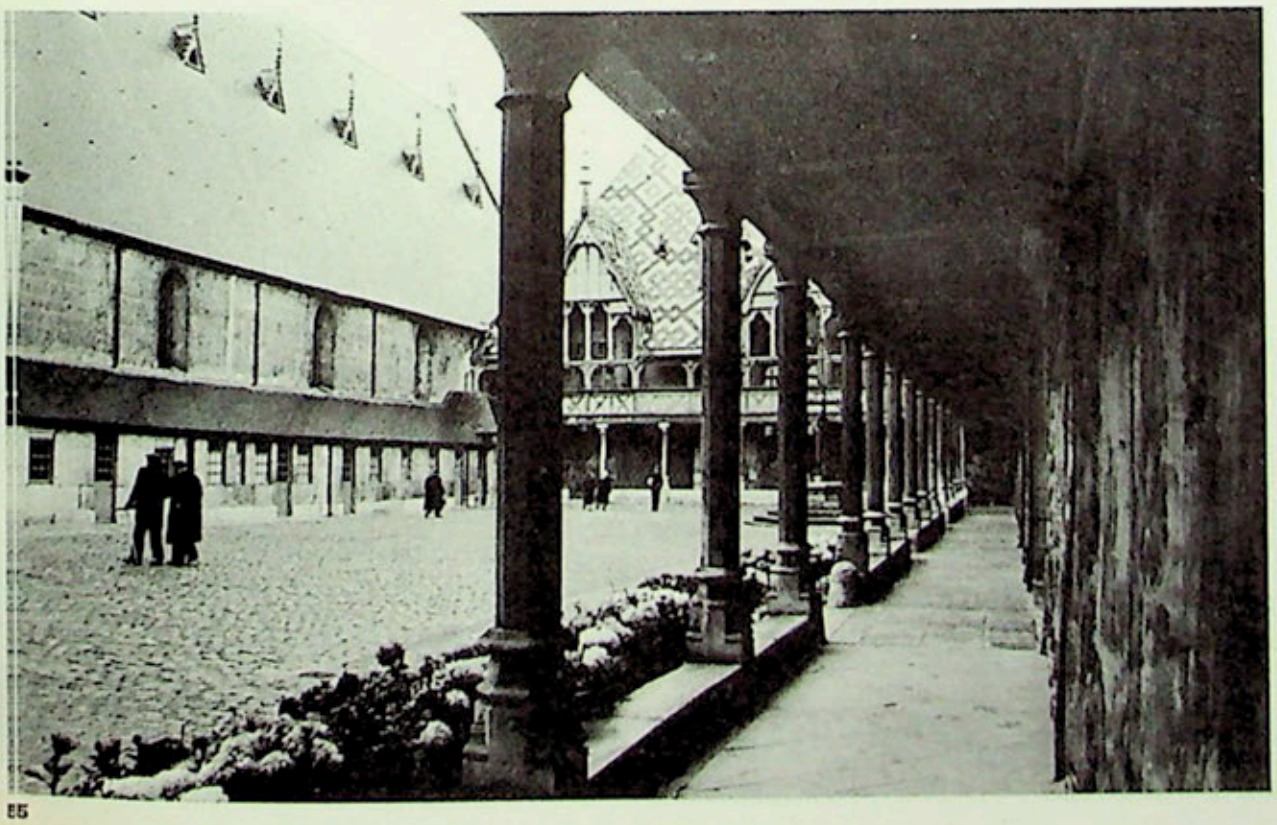
2

1



3

4



5

1. *Une salle d'hôpital au XVe s.*, d'après une miniature de l'époque. Archives de l'Assistance Publique.

2. *L'infirmerie de l'abbaye cistercienne d'Ourscamp* dans l'Oise (1260) a été transformée en chapelle.

3. Cour de l'*hôpital de la Byloke, à Gand.* XIVe s.

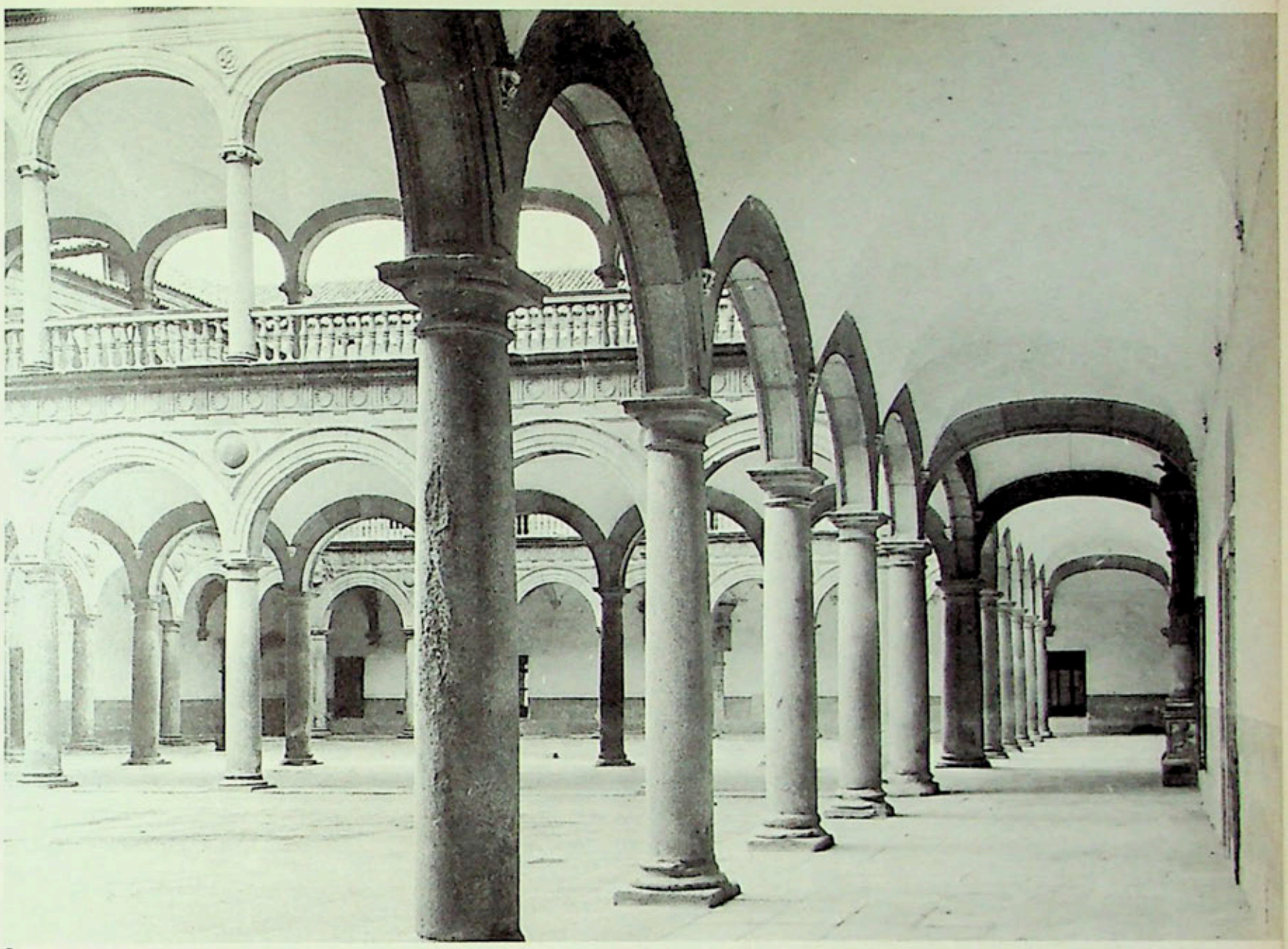
4. La salle des malades à l'*Hospice de Beaune.* Les installations de literie sont les mêmes qu'au XVIIe s.

5. *Hospice de Beaune*, fondé en 1443. *Vue extérieure.*

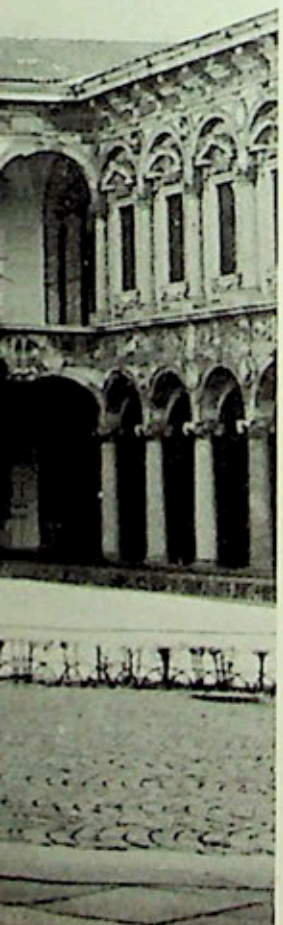
cadre de la *gens*; un grand se devait de donner des soins à ses clients. Quant aux libéralités alimentaires que le préfet de l'*anone* distribuait au peuple-roi, devenu peuple fainéant, elles répondaient à un souci démagogique, d'où l'esprit social était absent. Aussi n'est-il point surprenant que l'antiquité ne nous offre point d'architecture hospitalière, à moins qu'on ne veuille considérer comme des établissements polycliniques les temples d'Esculape où les patients venaient consulter le dieu; des dispositions étaient prévues pour cet office; de vastes galeries étaient destinées à abriter le sommeil des malades, pendant lequel le dieu communiquait en songe le remède approprié.

A partir du ve siècle, l'Eglise prend en charge l'assistance comme bien d'autres services publics: aux initiatives des évêques, à celles des monastères viennent s'ajouter en foule les fondations privées entraînant la création de petits établissements propres à soigner quelques malades ou à accueillir quelques hôtes de passage. L'assistance aux pèlerins est au premier plan des préoccupations charitables, en une époque où des foules pérégrinent sur les pieux chemins, n'attendant que de l'aumône abri et subsistance. Annexé à l'évêché ou à l'abbaye, l'établissement hospitalier comprend donc des services divers, destinés aussi bien aux malades qu'aux pèlerins ou aux indigents. L'élément essentiel et proprement médical de cet établissement est la grande « salle des malades », parfois dédoublée pour les hommes et les femmes et à laquelle peut s'ajouter une salle des agonisants. A l'église, cet édifice emprunte sa forme; c'est une haute nef emportant sa cargaison souffrante, plus souvent sans doute vers l'au-delà que vers la joie de vivre. Après tout, plus encore que de guérir

7



8



10

9

6. Cour principale de l'*Hôpital Majeur, à Milan*, commencé par Filarète en 1456, complété et agrandi au XVIIe et au XVIIIe s.

7. Une cour intérieure de l'*Hôpital Majeur, à Milan*.

8. Une des cours de l'*Hôpital Saint-Jean-Baptiste de Tavera*, à Tolède. XVIe s.

9. L'*Hôpital Saint Jean de Bruges*, fondé au XIIe siècle, a conservé, outre la salle capitulaire du XVIIe siècle où sont exposées les fameuses peintures de Memling, l'ancienne salle des malades qui a gardé ses belles voûtes romanes.

10. Cours de l'*Hospital del Rey*, à Saint-Jacques de Compostelle, construit au début du XVIe s. par Egas.

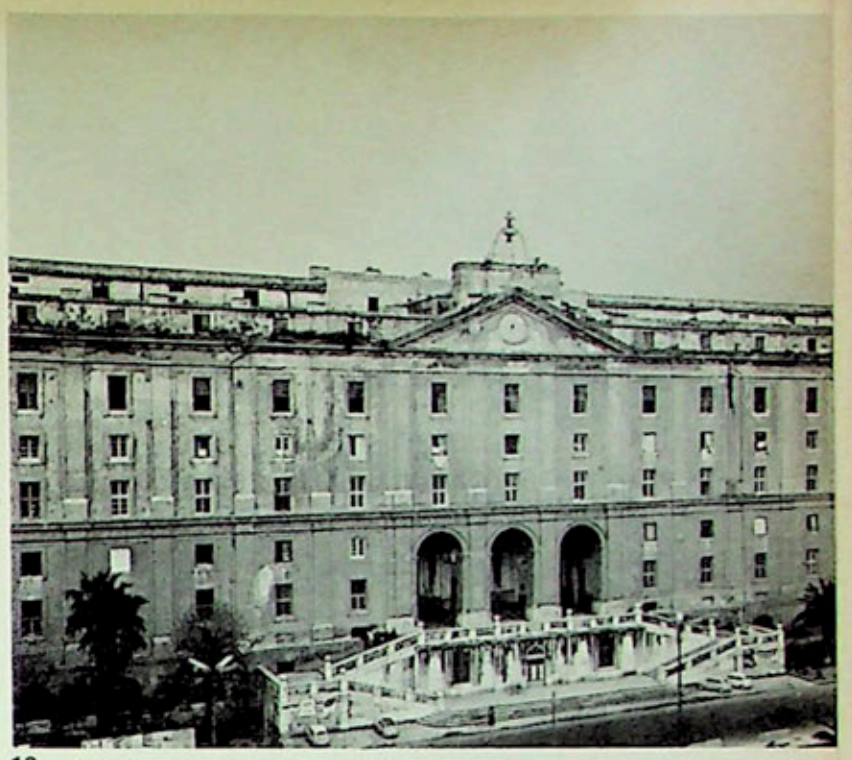
n'importe-t-il pas de donner aux pauvres l'occasion d'une bonne mort? Aussi l'« Hôtel-Dieu » est-il proprement une église; au fond de son vaste vaisseau, de ses perspectives aux multiples colonnes, la chapelle offre son autel où tous les jours se célèbrent les offices (fig. 12). Au fameux Hôtel-Dieu de Beaune, les malades pouvaient contempler le grand *Jugement dernier* peint par Roger Van der Weyden et son atelier; et si d'aucuns furent réconfortés par la vision des élus, plus d'un sans doute mourut-il anxieux devant le spectacle des supplices infernaux.

Pour qui connaît le soin apporté par les hommes de métier à résoudre les problèmes pratiques, en ce mystique Moyen-Age, il n'est point surprenant que ces édifices aient été si bien conçus pour répondre à leur destination. L'élan vertical de ces nefs engendre, sous leurs voûtes ou leurs combles, le grand cube d'air requis pour des installations sanitaires; on ne peut douter que cette disposition ait été voulue car, dans la deuxième partie du Moyen-Age, pour augmenter encore la vastitude de l'espace, on supprime les voûtes, laissant apparentes les charpentes des combles surélevés, dans lesquels, sous forme de lucarnes, des évents constituent une aération permanente. Afin d'éviter aux alités des courants d'air, la ventilation d'ailleurs se faisait le plus souvent par des fenêtres hautes, le mur étant plein dans sa partie basse, ou creusé de niches qui servaient d'armoires pour les malades. La suppression des voûtes permettait aussi de désencombrer les espaces intérieurs en réalisant de larges vaisseaux, plus propices à l'alignement des lits et à la surveillance. A l'hôpital de Tonnerre, celle-ci était assurée, selon Viollet-le-Duc, au moyen de galeries hautes. Il arrivait que les lits étaient compartimentés dans des « boxes » au moyen de cloisons, ce qui permettait l'isolement des malades; il est vrai que le mauvais état sanitaire, provoquant l'engorgement, amenait trop souvent à gîter plusieurs de ceux-ci sur la même couche (jusqu'à huit au XVIIe siècle à l'Hôtel-Dieu de Paris!).

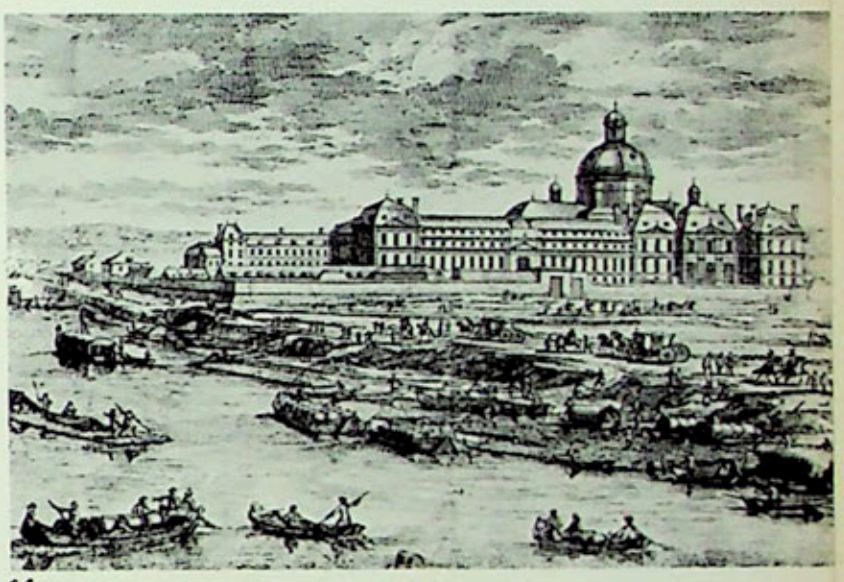
Les soucis d'hygiène propres au Moyen-Age amenaient les architectes à choisir la proximité d'un cours d'eau pour évacuer les eaux usées ou même à établir l'hôpital à cheval sur un ruisseau ou une rivière.

Plusieurs de ces belles salles sont arrivées jusqu'à nos jours à peu près intactes. Les plus anciennes sont sans aucun doute celles à trois nefs de l'Hôpital Saint-Jean à Angers et de Coeffort près du Mans, qui remontent à la fin du XIIe siècle; du XIIIe siècle datent l'infirmerie de l'abbaye cistercienne d'Ourscamp, également à trois nefs (fig. 2), l'Hôtel-Dieu de Brie-Comte-Robert et celui de Sens. A l'abbaye cistercienne de Fossanava en Italie, l'infirmerie nous offre déjà l'exemple d'un vaisseau unique à charpente apparente (1197-1208): ce principe, à la fin du XIIIe siècle, est suivi à l'hôpital de Tonnerre, où la salle est aérée par un comble gigantesque; il en est de même au XIVe s. dans la belle salle, encore en usage, à l'hôpital de la Byloke à Gand (fig. 3). L'hôpital Saint-Jean à Bruges (fig. 9) est célèbre par ses Memling. L'île de Rhodes montre intactes les constructions grandioses de l'hôpital des chevaliers de Saint-Jean, qui a été édifié au XVe siècle. Quant à l'Hôtel-Dieu de Beaune, fondé en 1443 par Nicolas Rolin et Guigogne de Salins, il offre en France l'exemple unique d'une institution parvenue jusqu'à nos jours intacte, avec son

12



13



14

15

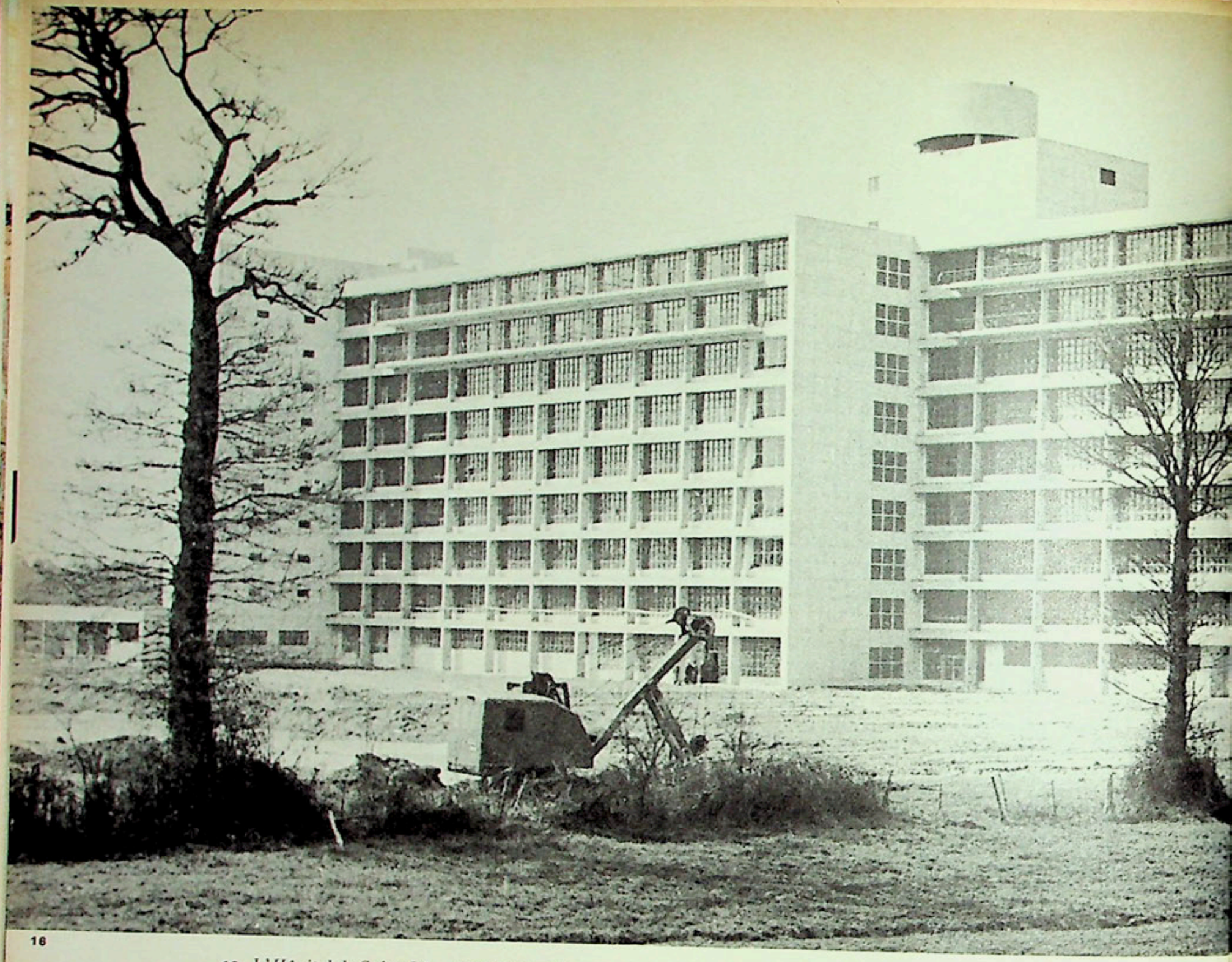
11. Le *Royal Hospital de Greenwich*, construit par Sir Christopher Wren.

12. La salle des malades à l'*Hôtel-Dieu de Paris*, d'après une gravure sur bois du XVIe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale. L'autel, au centre de la salle, permet aux malades d'assister à la messe.

13. L'*Albergo dei Poveri* à Naples, par F. Fuga. 1751.

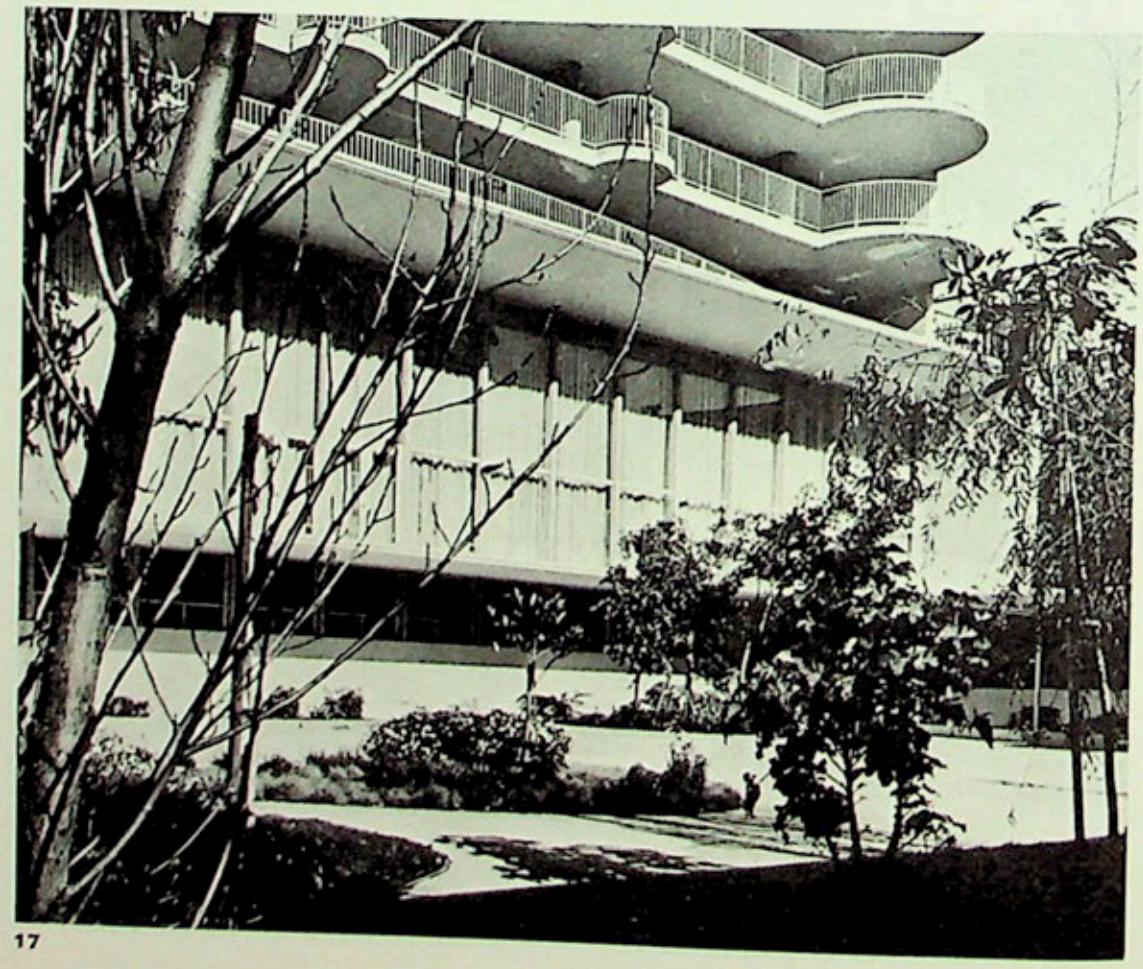
14. Arsenal sous Louis XIII, *la Salpêtrière* fut transformée en hôpital par Le Vau en 1656. Libéral Bruant éleva la chapelle en 1670.

15. Pavillon d'entrée de l'*Hôpital Saint-Louis*, fondé par Henri IV en 1607.



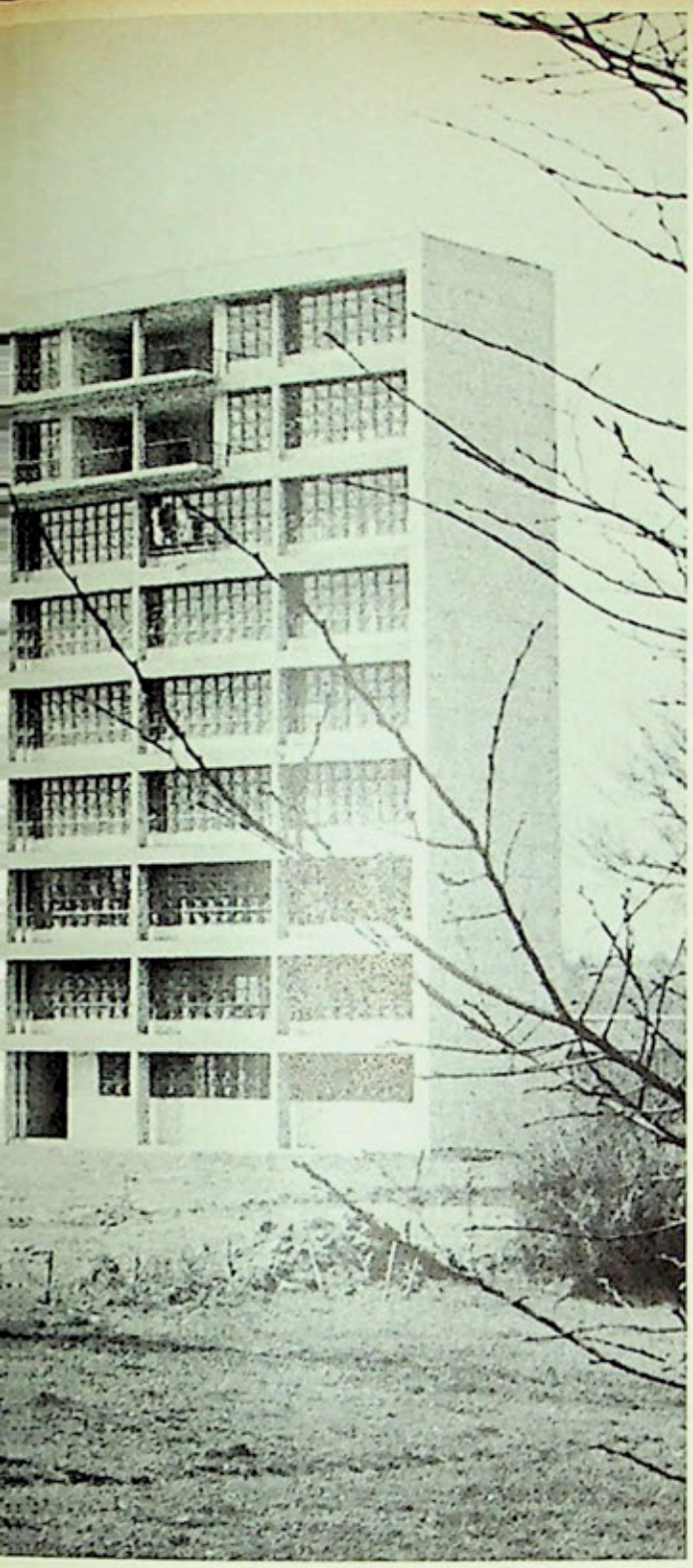
16

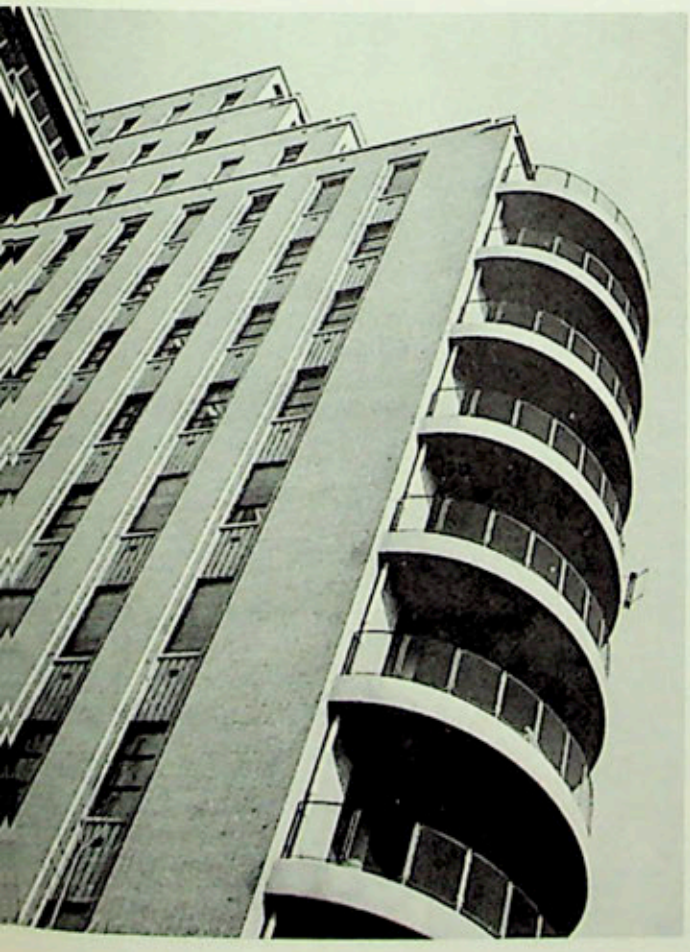
16. L'*Hôpital de Saint-Lô*, par Paul Nelson (1956).
17. Le *Maimonides Hospital* à Brooklyn.
18. A l'*Hôpital Beaujon*, construit de 1929 à 1935, la disposition des bâtiments en hauteur, tout en assurant une meilleure insolation, évite les inconvénients des pavillons bas généralement disséminés sur de grandes distances.



17

18





personnel, son mobilier et son matériel d'origine (fig. 5); la grande salle présente encore les installations de literie du XVIIe siècle, et il y a seulement quelques années que fut mise en réforme la vaisselle d'étain originaire.

L'Espagne de la Renaissance a connu un grand essor des institutions charitables. Nulle part peut-être la charité ne connaît son plein exercice autant que dans la sublime Espagne. Institution idéale, puisqu'elle considère l'état de pauvreté comme une voie de salut plus assurée que la richesse, tandis que les heureux de ce monde, par l'aumône, peuvent se racheter du handicap que constitue pour l'au-delà la possession des biens et des privilèges. Concept de sécurité qui concerne l'au-delà, non le temps présent. Aussi, nulle part et en nul autre temps un tel luxe d'ornement n'a-t-il été prodigué pour ces palais des pauvres qui sont l'*Hospital del Rey* à Santiago de Compostelle, fondé par les rois catholiques en 1501 (fig. 10), l'*Hospital Santa Cruz* à Tolède (élevé par le grand cardinal de Mendoza) et celui de Grenade, tous dus à l'architecte plateresque Enrique Egas; plus sobre mais plus élégant est l'immense Hôpital de Saint-Jean-Baptiste de Tavera à Tolède (fig. 8), édifié en style Herrera, et qui multiplie les galeries à arcades pour permettre la promenade des pensionnaires. A Compostelle, Enrique Egas adopta une disposition fort originale: quatre grandes salles sont placées en croix autour de la chapelle, qui devient ainsi le cœur même de la Maison-Dieu; à Santa-Cruz de Tolède cette convergence autour de l'autel se fait sur double étage. Ce plan cruciforme grandiose de l'Espagne sera répercuté en Amérique latine; on le trouve déjà à Saint-Nicolas de Bari dans l'île San Domingo (entre 1533 et 1552); il se prolongera, notamment au Pérou, jusqu'au XVIIIe siècle. Philibert de l'Orme l'indique dans son *Premier tome de l'Architecture*; il puise son origine dans le plan fait pour l'Hôpital majeur de Milan par Antonio Filarete, qui s'était peut-être inspiré d'édifices florentins antérieurs.

Les mesures prises par les rois, de François Ier à Louis XIV, pour tenter d'assainir Paris et la France des mendiants qui y pullulaient aboutirent à de grandes créations architecturales. A Paris les édits de « renfermement » des pauvres qui, sous peine des galères, obligent ceux-ci à se faire hospitaliser, entraînent l'administration de « l'Hôpital général » à concevoir de vastes entreprises. Les installations hospitalières deviennent de vastes cités où se confondent l'hôpital, l'asile, le dépôt de mendicité, la maison de fous et même des services pénitenciers, la maison de force pour les femmes de mauvaise vie, voire la prison. Certains de ces hôpitaux sont de véritables enfers de misère, que nous connaissons par les inspections faites à la fin de l'Ancien Régime ou sous la Révolution. Maxime du Camp, bien qu'écrivant à l'époque romantique, n'exagère rien lorsqu'il évoque le vieux Bicêtre, un « cloaque » où voisinaient pêle-mêle « assassins, débauchés, malades, indigents, idiots, gâteux ». Nous savons que les indigents y partageaient leur lit avec les malades; la nuit chacun faisait un tour de veille et un tour de sommeil. Quant à l'Hôtel-Dieu, il pouvait se glorifier de la plus forte mortalité de Paris: vingt pour cent! La charité y était peut-être mieux exercée que l'hygiène; un règlement ne prescrivait-il pas aux sœurs de l'Hôtel-Dieu d'avoir *un front serein, le visage riant pour marquer leur tranquillité, la vue et non pas la tête baissée; le marcher doit être posé, ni trop prompt, ni trop lent et quand il faut se diligenter comme il arrive souvent pour le service des malades, qu'on prenne garde que ce soit modestement, non pas les bras ballants, mais avec modération.* N'est-ce pas là une étiquette digne d'un service de Cour? A l'Hôpital de la Charité, un des frères de Saint-Jean-de-Dieu, avant le repas, doit laver les mains des malades, tandis qu'un autre les essuie et les *baise humblement.* L'idée religieuse domine plus que jamais et il arrive que le péché soit traité avant le mal. Au fameux Bicêtre, au XVIIe siècle, les vénériens sont d'abord fouettés, s'il est prouvé qu'ils ont acquis la maladie par inconduite. On comprend la grande pitié qui saisit le cœur débordant d'amour de saint Vincent de Paul, quand on sait que les enfants trouvés faisaient l'objet du plus honteux négoce; encore les admettait-on à l'hôpital ces enfants « exposés »; au Moyen-Age on ne s'intéressait à eux que s'ils étaient issus de légitime mariage; la Révolution changera tout cela et des fruits des filles-mères elle fera « les enfants naturels de la Patrie ».

L'absence d'esprit pratique du XVIIe siècle, compensé par son goût des dehors, explique que dans les constructions hospitalières du Grand Siècle on ait prodigué la dépense aux parterres, jeux d'eaux, bosquets et façades ornées, plus qu'à tout ce qui concerne l'hygiène dont le sens était d'ailleurs en singulière régression depuis la Renaissance. Basses de plafond, sans autre aération que les fenêtres à hauteur des lits, les salles respirent la pestilence. Les plans sont sans invention; en 1607 l'Hôpital Saint-Louis, édifié par Henri IV pour les épidémies, épouse la forme traditionnelle d'un château (fig. 15); la chapelle est rejetée loin, en dehors du quadrilatère. Plus avisé est l'architecte de Besançon qui réalise le plan préconisé par Philibert de l'Orme, en ouvrant quatre salles sur un vestibule commun d'où monte un escalier et où est élevé un autel visible de tous les malades. A la Salpêtrière, Libéral Bruant, en 1670, a bien l'idée d'adopter un curieux plan étoilé pour la chapelle, ce qui réalise pendant les Offices, l'isolement des différentes catégories d'hospitalisés de cette vaste cité des malades et des pauvres. La chapelle est devenue le morceau de gloire de la bâtisse (fig. 14).

(Suite en page 62.)

3/16

Bernard Dufour

Bernard Dufour

Bernard Dufour est né à Paris le 21 novembre 1922. Ingénieur agronome, il commença à peindre en 1945. Sa première exposition a eu lieu en 1954 à la galerie Pierre.

Michel Butor / *Nous voici parmi des tableaux, mais aussi parmi des photographies de tableaux, choisissant celles que nous allons reproduire. La première, une œuvre de 1956, a-t-elle un titre?*

Bernard Dufour / Pas de titre; à ce moment je ne voulais pas de titre. Je craignais la « littérature », maintenant je ne la crains plus.

M. B. / *Cette crainte ne vous empêchait pas d'écrire au besoin; cette peinture est toute proche de l'ensemble pour lequel vous aviez composé le texte: « à des peintures sans titres ». On voit très bien comment des textes de ce genre, se condensant à propos de chaque tableau, ont fini par pouvoir les désigner individuellement.*
B. D. / J'étais déjà très sensible, dans ce que je faisais, à la persistance de certains thèmes.

M. B. / *Les thèmes mêmes qui vont de plus en plus s'expliciter dans les œuvres suivantes; maintenant que nous les connaissons, il nous est extrêmement facile de déchiffrer dans une telle composition des germes, ou des souvenirs de têtes, de seins, d'aisselles, et de nombrils, de voir en quoi cette peinture, cet acte de peindre est caresse sur une peau, exploration rêvée d'un « corps profond » pour reprendre une de vos expressions d'alors. Vous disiez: « ces formes naissent d'une mythification... dont l'objet se trouve être*

◄ **Eau forte. 1961.**

Sans titre. 1956. 92 x 73 centimètres. ►

le corps de la femme, porté à une dimension imaginaire et tout à fait irréelle ».

B. D. / Le corps de la femme était l'origine. Bientôt il ne m'a plus suffi de le dire à côté, en dehors du tableau. Il m'a fallu le faire voir.

M. B. / *Ainsi, la seconde œuvre de notre choix s'affirme comme « femme et homme ».*

B. D. / Ils sont séparés. C'est comme deux pays lointains que la peinture juxtapose, et une frontière rectiligne comme un couteau, avec tout juste une tentative de traversée. Au milieu des promenades aisées, de la rêverie des œuvres antérieures, s'est dressé tout d'un coup un mur.

M. B. / *Vous travailliez alors sans modèle?*

B. D. / Sur le simple souvenir; mais bientôt, cette source, il m'a fallu la conserver plus longtemps sous mes yeux; me trouvant devant des difficultés j'ai eu besoin d'aide; comme il me fallait réussir à prononcer les choses avec plus de précision, j'ai dû, comme un peintre d'autrefois, me mettre à l'école, arrêter longuement mon regard.

M. B. / *Ainsi la peinture a contraint la nature à venir à son secours.*

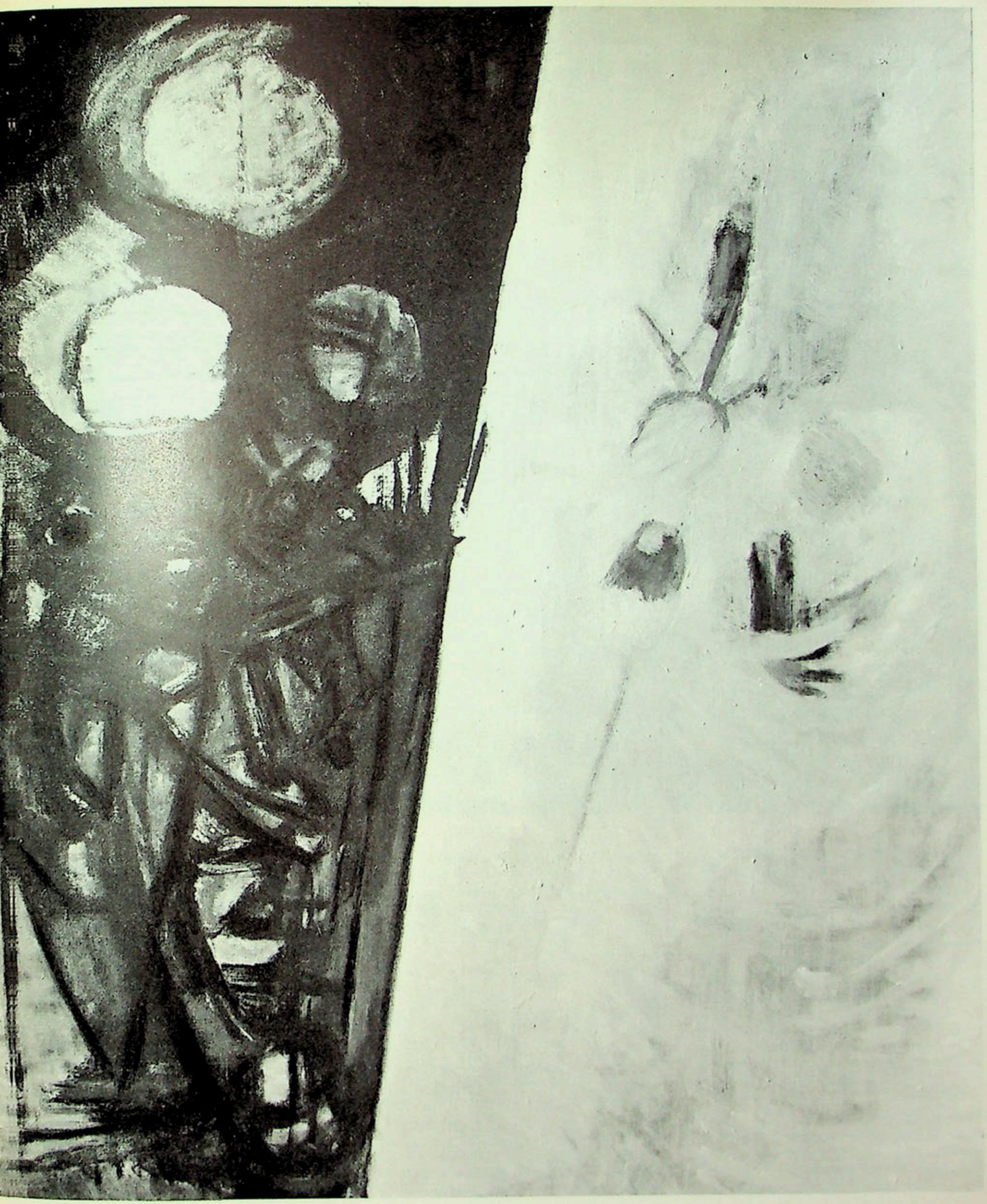
B. D. / Comme un dictionnaire à l'intérieur duquel chercher le mot qui nous manque.

M. B. / *Ces « études » sur des détails, dont se sont contentés, se contentent encore tant de peintres, se sont donc trouvées très clairement emportées dans une étude de notre monde. Vous m'avez dit que la gravure avait joué dans cette réintervention du modèle un rôle capital.*

B. D. / Je crois qu'un des éléments décisifs a été la petitesse du format, et la relative simplicité contraignante des moyens de l'eau-forte. Dans une peinture, dans un grand dessin, ou à la rigueur dans une très grande gravure, l'œil peut se laisser entraîner; l'artiste a la possibilité de prendre en quelque sorte le spectateur, ou l'« amateur », par

« Vois ! déjà l'Ange... ». 1959-1960. 162 x 130 centimètres.

Tête. 1959. 60 x 73 centimètres.



Femme et Homme. 1958. 100 x 81 centimètres.

la main, le promener, jouer avec lui, le faire tourner, lui imposer un vertige, presque à son insu.

M. B. / *Vous parliez dans ce texte de « la répétition intérieure, à voix basse et comme « par cœur », d'un mot ».*

B. D. / Le petit format oblige cette voix à s'extérioriser, à devenir « haute ». L'œil saisit cette petite surface d'un seul coup. C'est notre esprit qui peut imaginer à partir d'elle des mouvements et des aventures. On voit bien comment la gravure amène à une objectivation beaucoup plus grande; et puis l'absence de couleur...

M. B. / *De couleur?*

B. D. / Oui, la sensualité d'un grand tableau provient en grande partie du fait que le spectateur va pouvoir baigner dans une couleur, ou un ensemble de couleurs, qui va avoir pour lui une puissance métaphorique mobilisant en particulier le toucher, l'odorat et le goût, couleurs de fruits, de fleurs, de cuisine, toutes ces « matières » exquises par lequel le peintre peut nous charmer, nous enchanter.

M. B. / *Comme ces métaphores de Monet qui peuvent rester innommées, parce qu'elles ne se produisent que dans l'épaisseur du tableau.*

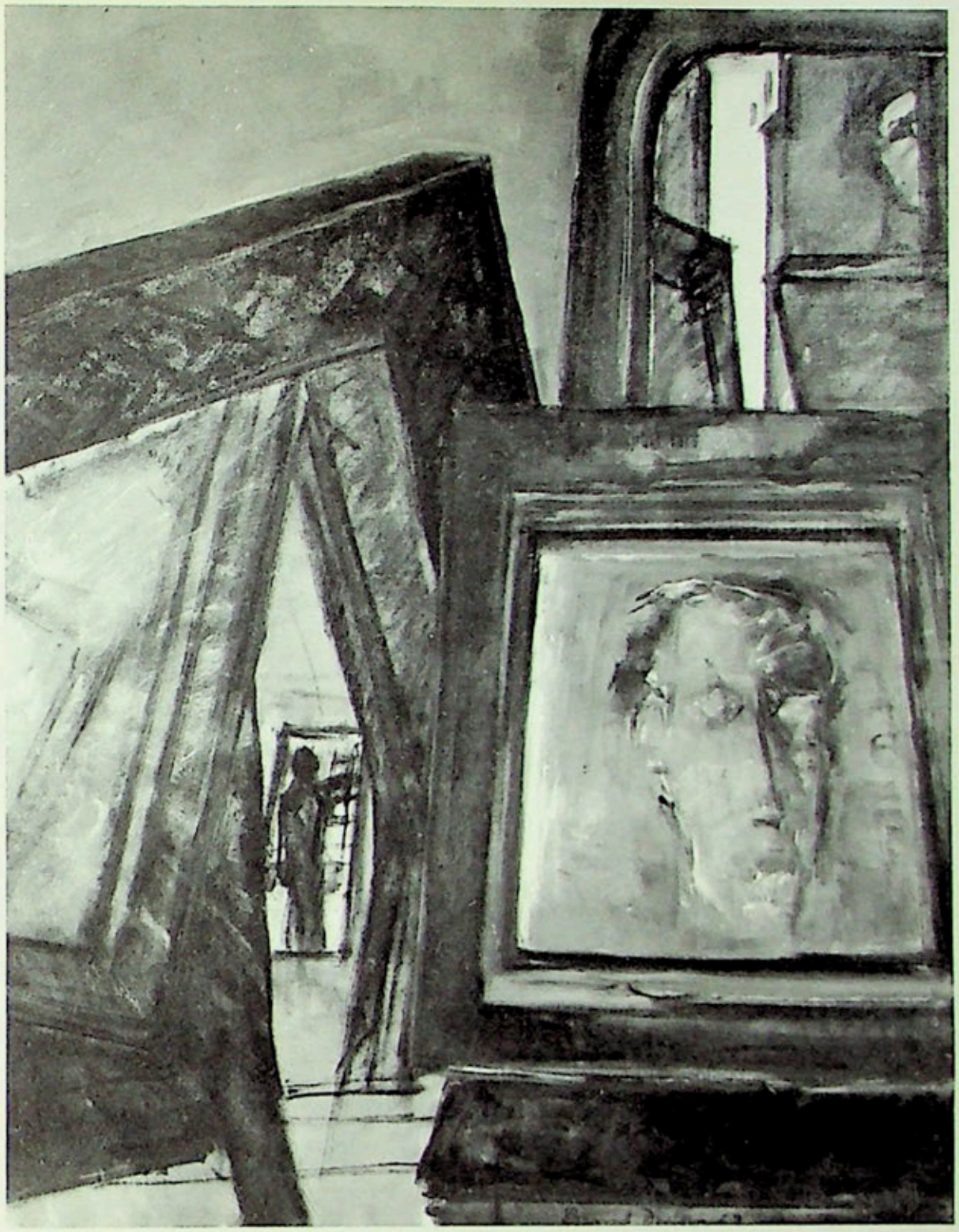
B. D. / Eh! bien la gravure, avec son éventail de matières beaucoup moins grand, pour obtenir des résultats de la même nature, va nous obliger à préciser nos allusions. La gravure, si vous voulez, m'a forcé à l'aveu.

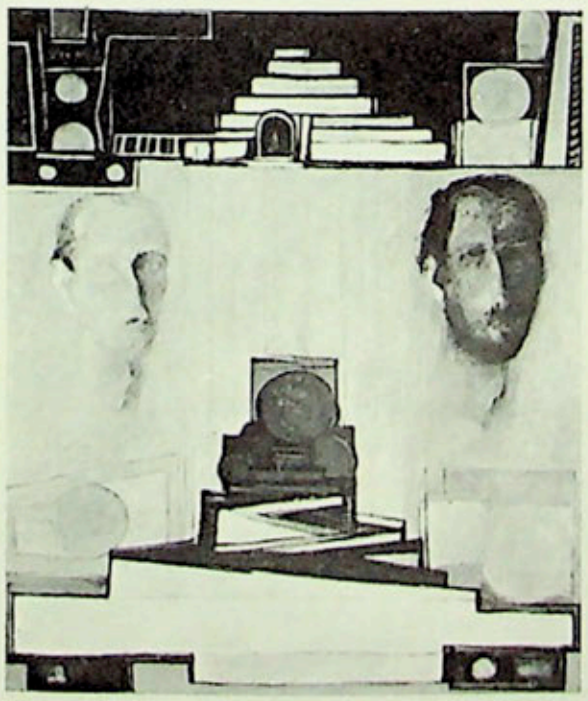
M. B. / *La question insidieuse maintenant serait: mais comment avez-vous été amené à vous mettre à la gravure?*

B. D. / Fascination de certaines œuvres...

M. B. / *Mais on peut fort bien collectionner des eaux-fortes sans devenir soi-même graveur, et surtout nous connaissons bien des artistes qui exécutent à l'eau-forte ou en lithographie des reproductions de certaines de leurs toiles ou de leurs dessins, sans que cela ait la moindre importance quant à leur évolution, sans qu'ils y courent aucun risque.*

B. D. / C'est qu'il n'y avait pas seulement fascination du résultat, mais de la technique elle-même. Considérez des Goya ou des Rembrandt: il y a un type particulier d'imagination qui naît du fait que ces maîtres travaillaient leur œuvre par l'envers. Ils sont dans les coulisses du théâtre qu'ils nous proposent. Ils ne restent pas dans la salle comme cela se produit dans la peinture habi-





▲
Les miroirs dans l'atelier. 1962. 130 x 97 cm.

Page ci-contre
Phillipines. 1961. 97 x 130 centimètres.

◄ **Elévation et projection d'un monument, deux têtes. 1962. 162 x 130 centimètres.**

tuelle. La planche de cuivre est un miroir à l'origine, et l'artiste en la noircissant parvient à se placer de l'autre côté. Avec sa pointe il va enlever sur ce noir des traits lumineux, et tout sera renversé, noirs et clairs, gauche et droite, dans l'œuvre qu'il nous proposera, dans l'estampe. Quelle maîtrise pour imaginer ces gris, ces matières, entièrement à l'envers, quelle prise de possession de ce thème, de cette figure finale! Plus question de se contenter de ce qui apparaissait au premier abord. On œuvre alors dans le revers et l'ombre; il faut dénoncer les fantômes. D'où ce caractère inspiré, souvent sinistre, entre chien et loup, de l'œuvre de tous les grands graveurs, que ce soit Dürer, Bresdin ou Meryon.

M. B. / *Miroir, déjà dans le texte auquel je me suis plusieurs fois référé, ce thème essentiel est abordé : « ce corps, ses ondulations, ses symétries et contre-symétries, ses ténèbres sont pour moi prétexte piquant à spéculation sur le vertige des écarts, des nœuds, des vides, sur les décalages, répétitions, ondes, échos, sur le jeu des miroirs », et je connais un tableau de 1959 qui porte ce titre « jeu de miroir ».*

B. D. / Il est contemporain de notre troisième image. Je me souviens que vous étiez venu me voir à l'époque, et que nous avions eu une première « conversation dans l'atelier ».

M. B. / *J'avais été très frappé par ce nouvel élément qui venait d'apparaître dans vos tableaux, étroitement lié au thème du miroir, le regard. L'œuvre n'étant plus seulement quelque chose qui nous est donné à voir, mais aussi quelque chose par l'intermédiaire de quoi nous nous sentons vus.*

B. D. / Le tableau est une sorte de miroir par l'intermédiaire duquel je partais à l'étude du corps féminin, mais ce corps lui-même est un miroir, grâce auquel se sont mis à apparaître toutes sortes d'entourages, toutes les implications, les exigences de ce corps, à savoir toute une ville fantôme inspirée en partie par Venise.

M. B. / *Miroir.*

B. D. / Pas seulement des vues, mais des plans, des « projets », sous plusieurs aspects, en tournant autour.

M. B. / *Et parmi ces idées de villes issues de ce révélateur corps féminin, voici qu'apparaissent dans un tableau de 1962, deux visages, ou plutôt, de toute évidence, deux versions d'un même visage masculin.*

B. D. / Pour que la toile devienne miroir, pour que le modèle devienne miroir, il faut bien que le peintre soit là.

M. B. / *Autoportraits?*

B. D. / C'est-à-dire que je me suis servi...

M. B. / *Je reconnais le paradoxe d'une telle question, alors que je vous ai sous les yeux, mais le seul fait que j'ai pu la poser souligne une particularité bien singulière, à savoir que la ressemblance n'est pas du tout ce qui a été cherché, tout ce qui aurait pu l'établir à bon compte a été systématiquement négligé, en un mot que ces autoportraits ne sont pas des portraits.*

B. D. / Oui, je me suis servi de moi comme modèle, mais naturellement il ne s'agit absolument pas d'obtenir que quelqu'un ayant vu ce tableau, et me rencontrant dans la rue puisse me reconnaître.

M. B. / *Ce à quoi pouvaient servir les portraits autrefois, ainsi Philippe II envoyant à Marie Tudor, en avant-première de lui-même, sa figuration par le Titien, ce à quoi servent aujourd'hui les photographies.*

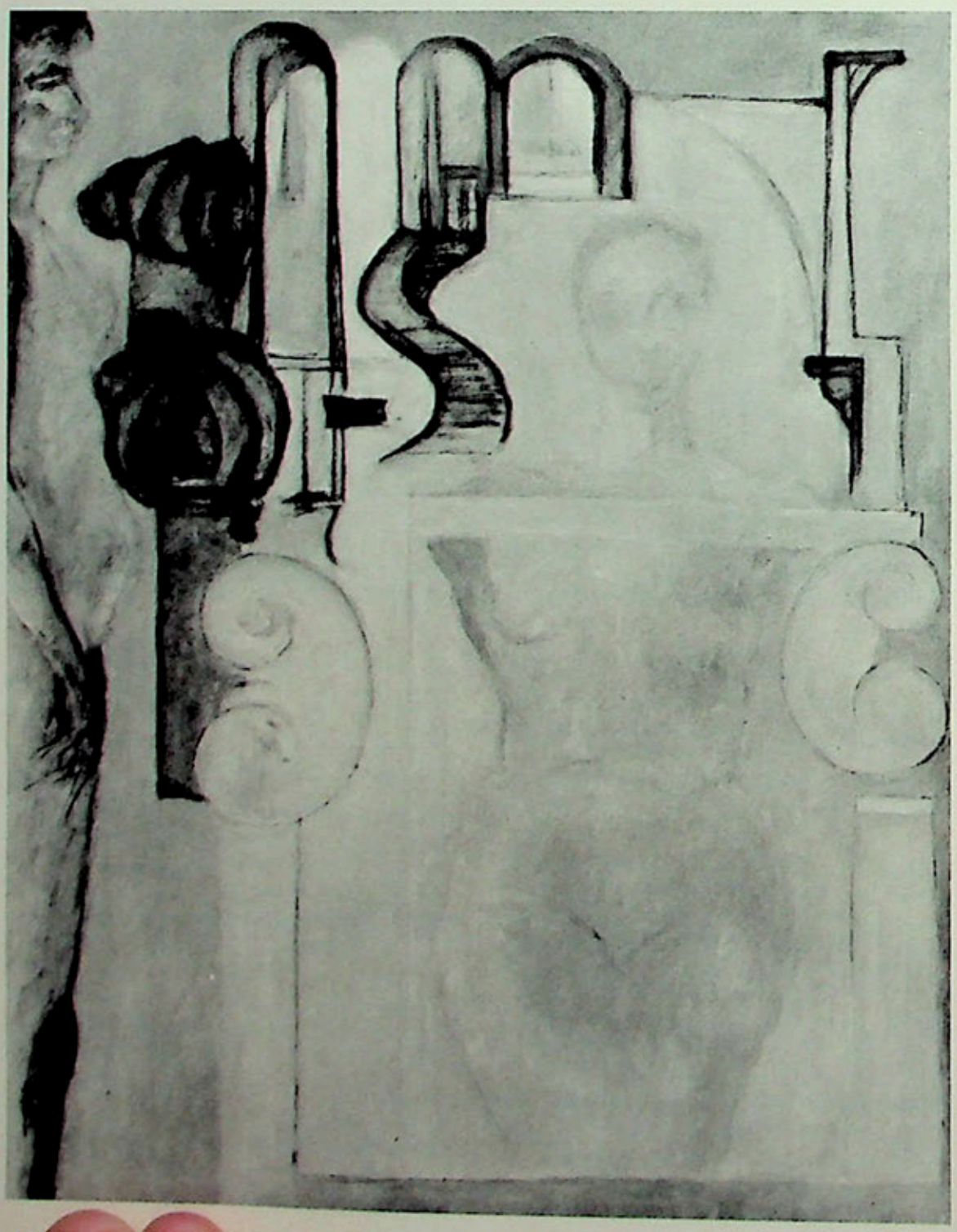
B. D. / Comme je ne voudrais absolument pas que quelqu'un, rencontrant dans la rue une femme que j'ai peinte, puisse se dire: « Tiens voilà un modèle de Dufour. »

M. B. / *Il vous a donc fallu prendre un miroir. De même que le thème de la femme a exigé au bout d'un certain temps la présence réelle d'un modèle féminin, de même la métaphore constante du miroir a réussi à introduire enfin dans l'atelier l'objet lui-même.*

B. D. / Pas seulement dans l'atelier.

M. B. / *Bien sûr, il est arrivé dans les toiles, où sa nomination était indispensable pour réaliser pleinement ces autoportraits non portraits.*

B. D. / Et puis...



▲ **L'allée, tête et nu. 1962. 146 x 114 cm.**

◄ **Grand nu gris de profil. Architecture, fenêtre, terrasse, ornements, nu assis de face. 1962. 162 x 130 centimètres.**

Le cardinal de Virginie (U.S.A.) et moi. 1963. 130 x 97 centimètres. ►

M. B. / *Bien autre chose.*

B. D. / Je ne suis pas le premier à avoir représenté des miroirs.

M. B. / *Cela nous permet de représenter un objet de deux côtés à la fois, comme dans le magnifique portrait de femme par Ingres à la National Gallery de Londres, où l'on a la surprise de découvrir à côté de la face vulgaire du modèle, son profil d'une merveilleuse pureté.*

B. D. / C'est comme une réalisation dans les choses de l'esthétique cubiste.

(Suite en page XVI.)

A L'HÔTEL DU MONT D'ARBOIS LES BAIES SONT ÉQUIPÉES EN VITRAGE ISOLANT THERMOPANE DE BOUSSOIS

EN FRANCE LE THERMOPANE EST EXCLUSIVEMENT FABRIQUÉ ET VENDU PAR LES

Glaces de **Boussois**

16

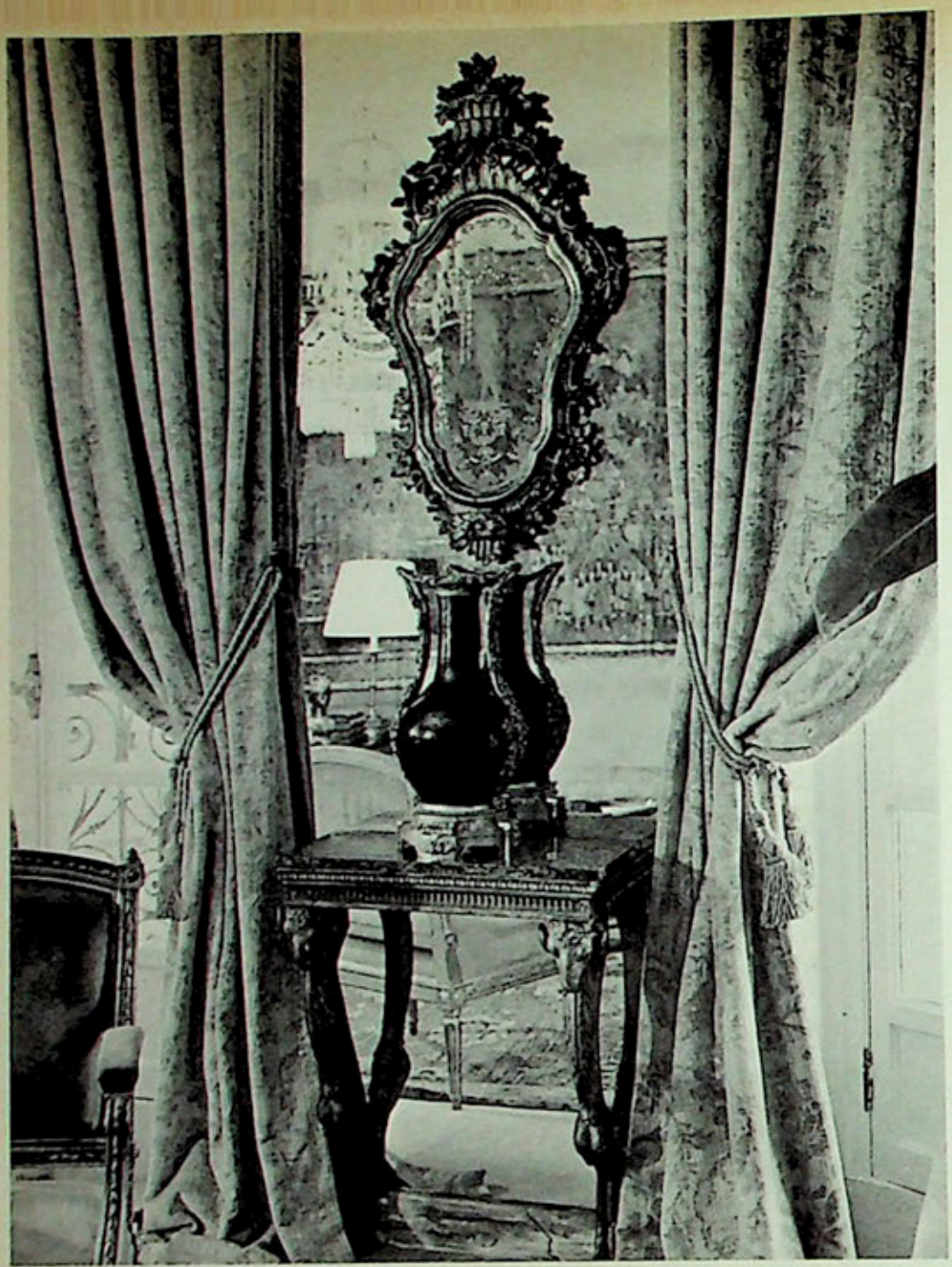
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

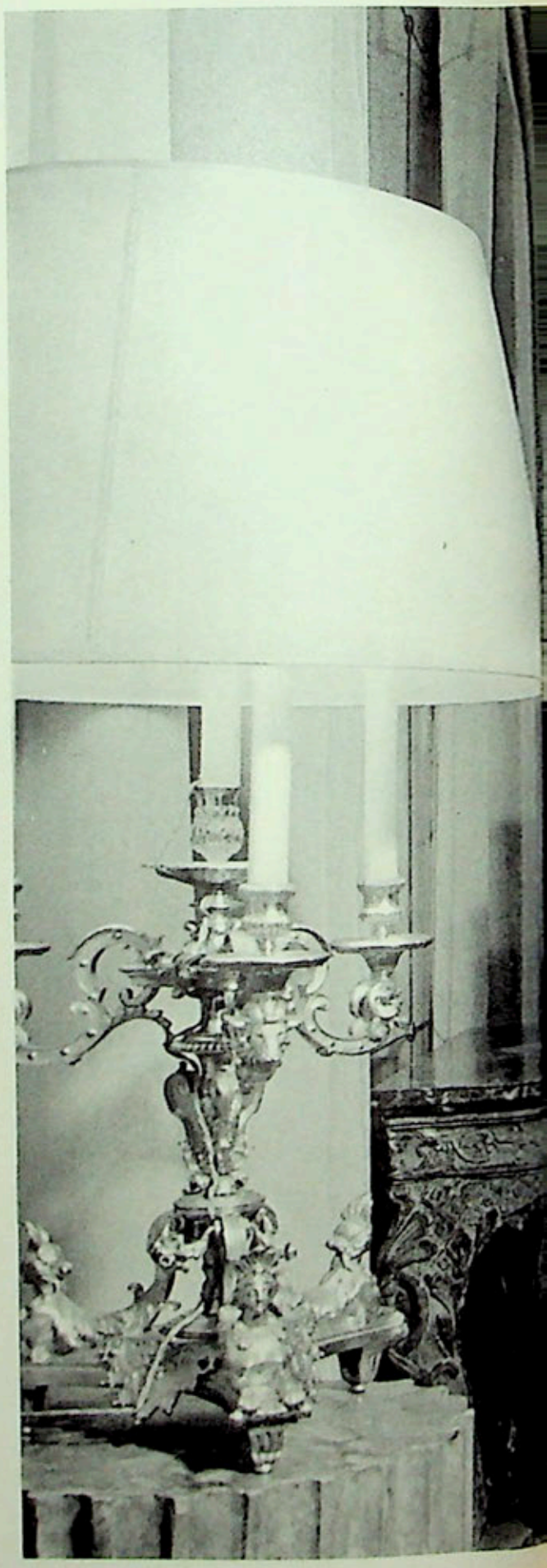
du décorateur



◄ Gérard Mille a réuni dans le salon de son appartement parisien un ensemble de pièces datant pour la plupart du XVIIIe siècle, et qui se toute d'une remarquable qualité. Ici, sous un miroir gravé, une console de Jacob et une potiche chinoise verte du XVIe siècle, montée p Gouthière. Elle fait la paire avec un autre vase, d'un très beau ton violet, placé sur une deuxième console de Jacob semblable à celle-ci (voir page 47).

C'est également le XVIIIe qui domine dans la salle à manger : lustre Louis XVI en bois dor paravents de cuir de Cordoue, porcelaines chinoises de la Famille rose, table et candélabre Louis XIV (à gauche). Les chaises, tendues de velours bleu, ont été exécutées d'après un modèle du XVIIIe (Decour).

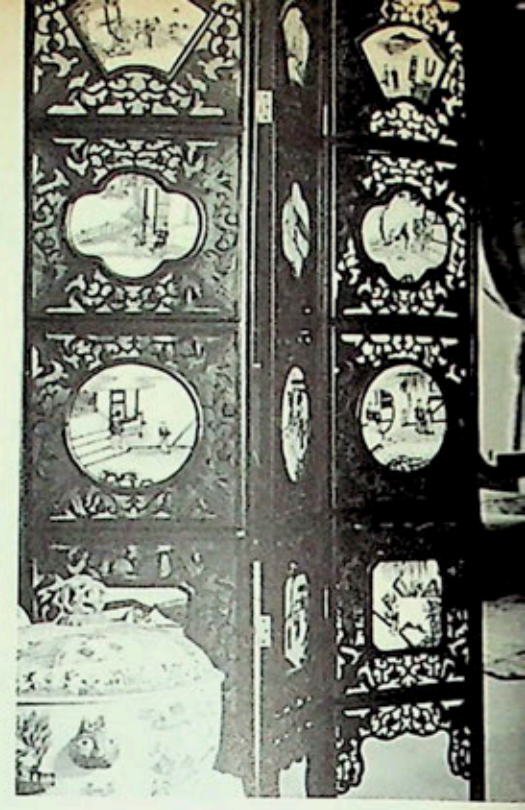
▼



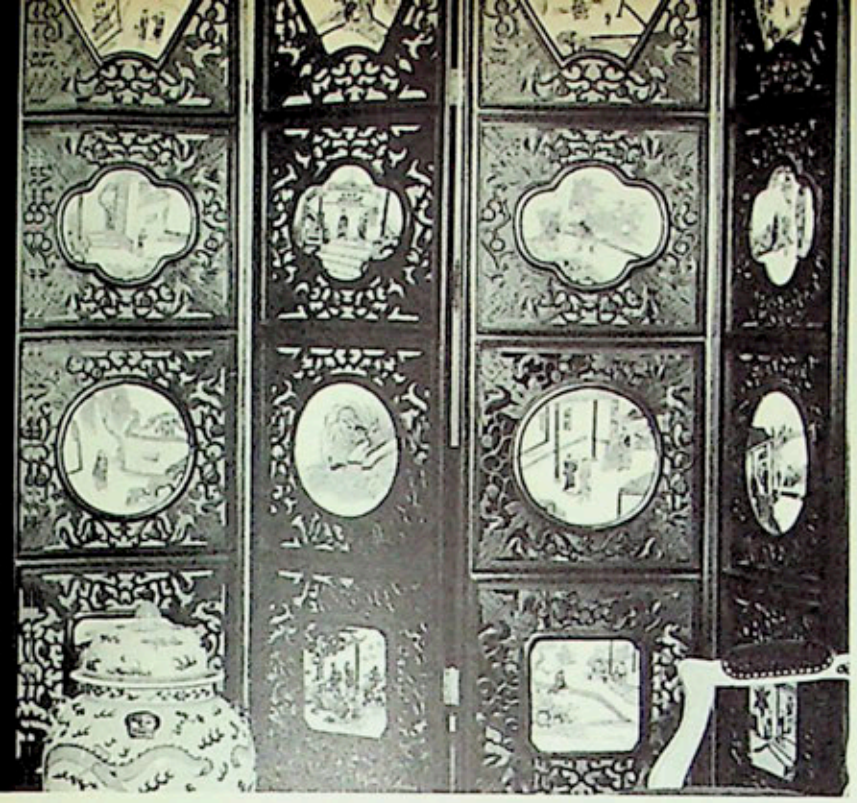
En Italie, en France, en Suisse et ailleurs, Gérard Mille a transformé et décoré des palais, des hôtels particuliers, des ambassades. Avec un goût très personnel et très sûr, il a su y associer l'art contemporain aux meubles anciens, aux faux marbres, et même aux plafonds romains peints à fresque. C'est pourtant un appartement relativement petit qu'il vient d'aménager pour lui à Paris et il n'y a pas mis un seul tableau moderne. Il aime surtout, dit-il, la peinture contemporaine, mais il a été séduit par une nature morte française du XVIIIe et il l'a accrochée dans le salon, et comme il aime aussi l'Italie, il a placé dans la salle à manger une toile d'Hubert Robert représentant les fouilles de Rome. Les pièces de l'appartement sont peu nombreuses, mais bien éclairées et de belles proportions. Les meubles de Jacob et de Delafosse, les bronzes de Gouthière et de Thomire, les objets de collection les plus rares y trouvent leur place sans recherche apparente. On a, au premier abord, l'impression d'une harmonie discrète, d'une atmosphère de confort et d'élégance. Lorsqu'ensuite on s'arrête aux détails, à la ligne d'une console, à la ciselure d'une applique, on s'aperçoit que chaque pièce a été choisie pour sa qualité exceptionnelle et que certaines sont des chefs-d'œuvre.

Petit appartement, grand goût

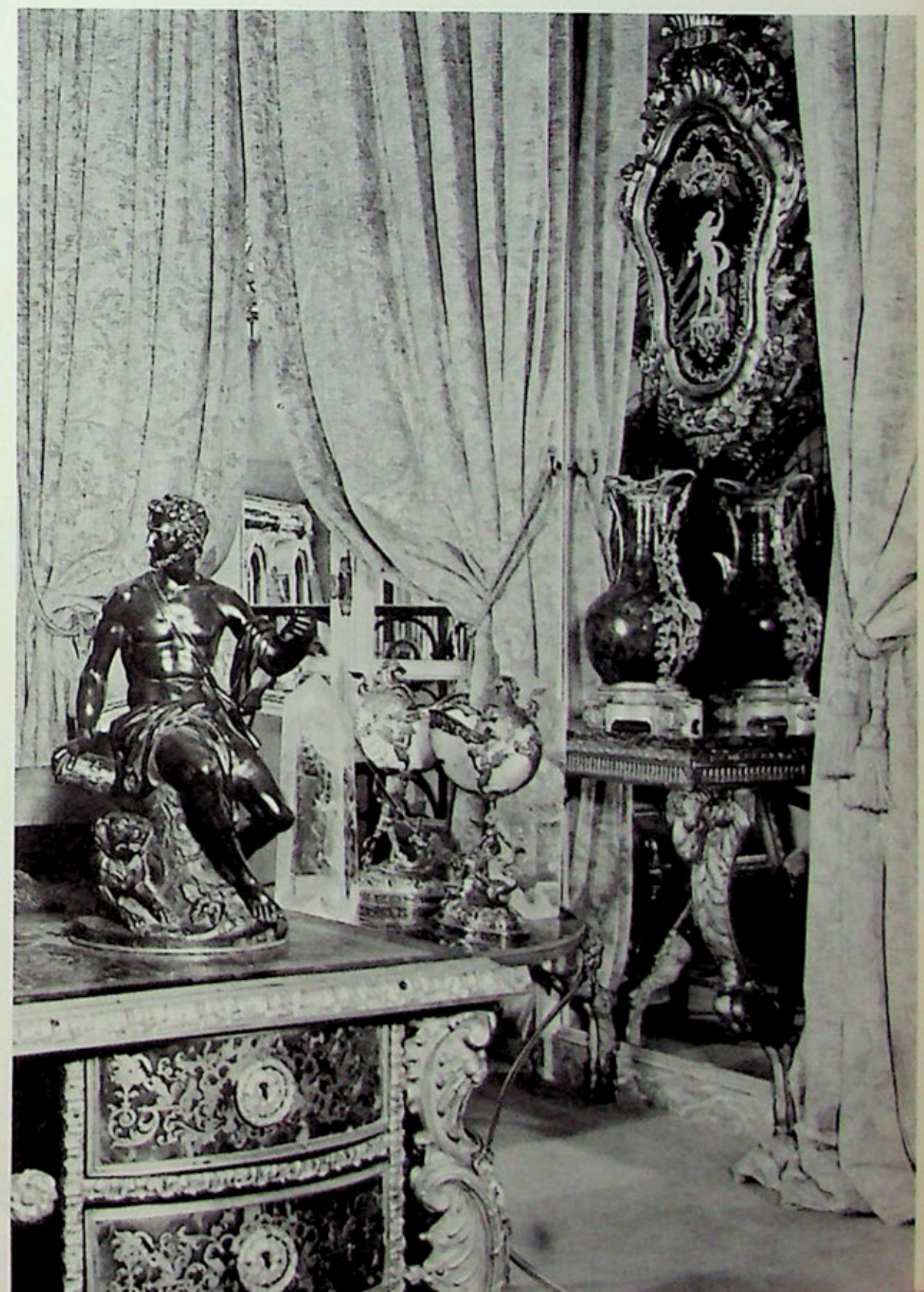
Photographies de Georges Palot



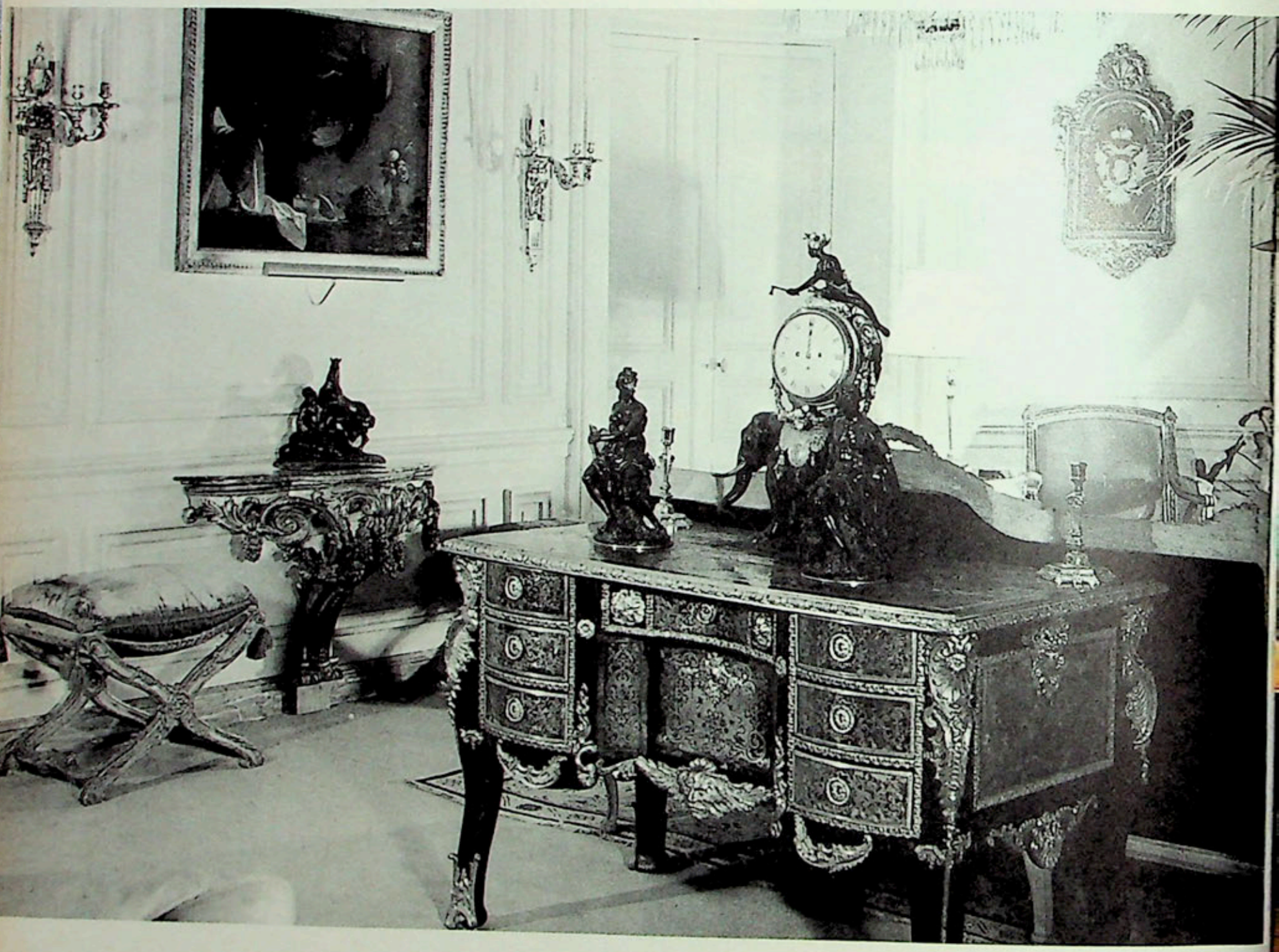
Ces deux paravents chinois avec leurs plaques de porcelaines peintes en camaïeu, et une belle collection de « bleus de Chine » composent un décor précieux et raffiné dans le vestibule. ►



◄ Les tentures de velours ou de damas du salon, choisies dans différents tons allant du jaune paille au chamois foncé, s'harmonisent avec les ors éteints ou brillants des bronzes et des bois dorés. Les lustres de cristal ont été faits en Suède au XVIIIe par la fabrique à qui Catherine II avait confié le soin d'exécuter de nombreuses commandes. Au centre de la pièce, un bureau de Boulle, marqueté de cuivre et d'écaille rouge. Au fond, à gauche, on aperçoit une table ronde en bronze doré, de Thomire et Gouthière, donnée par Napoléon au prince Eugène de Beauharnais. Le dessus est une marqueterie des 42 marbres utilisés pour la construction de Versailles.



► Entre le bureau de Boulle et la console de Jacob, deux pyramides de cristal de roche d'une taille et d'une transparence étonnantes, et deux nautiles allemands du XVIe siècle dont la monture mouvementée est d'un remarquable travail. Miroirs et glaces multiplient l'éclat des bronzes, de la nacre, de la porcelaine de Chine et du bois doré.



Un autre aspect du salon. Sur le bureau de Boulle, une pendule à l'éléphant entre deux bronzes du XVIII• siècle. (En haut de la page, le revers de la pendule.) A gauche, une console de Delafosse et la maquette en plomb d'une fontaine italienne. La nature morte, peinte sur bois, est signée et datée au revers du panneau « Ant. de Marcenay, Paris, 1761 ». Les deux appliques sont de Caffieri et font partie d'une série de quatre (voir les deux autres, page ci-contre, de part et d'autre de la cheminée). Celle de droite porte sur une bobèche l'inscription suivante : « inventé et exécuté par P. Caffieri dans l'année 1759 ».

L'autre extrémité du salon. Au-dessus de la cheminée, une pendule d'alcôve Louis XVI en bois doré. Les fauteuils portent l'estampille de Séné. Le tapis a été tissé à la Savonnerie au début du règne de Louis XIII, pour l'abbaye de Saint-Denis dont il porte les armes parmi des motifs purement persans. (La manufacture, alors à ses débuts, imitait encore de très près les modèles orientaux.) Le grand paravent à droite a été peint au Portugal par des miniaturistes persans. Il représente les différents épisodes du mariage de Louis XIV.

◄ Devant un rideau de plantes vertes, au fond du salon, le « Narcisse » de Chinard contemple son reflet sur la laque noire d'une table basse. A gauche, une porcelaine chinoise du IVe siècle. A droite, une boule de magie du XVIe.

CUISINES VIVANTES, CUISINES DE MUSÉE

Enquête de Jeannie Dumesnil / Photographies Pierre Berdoy

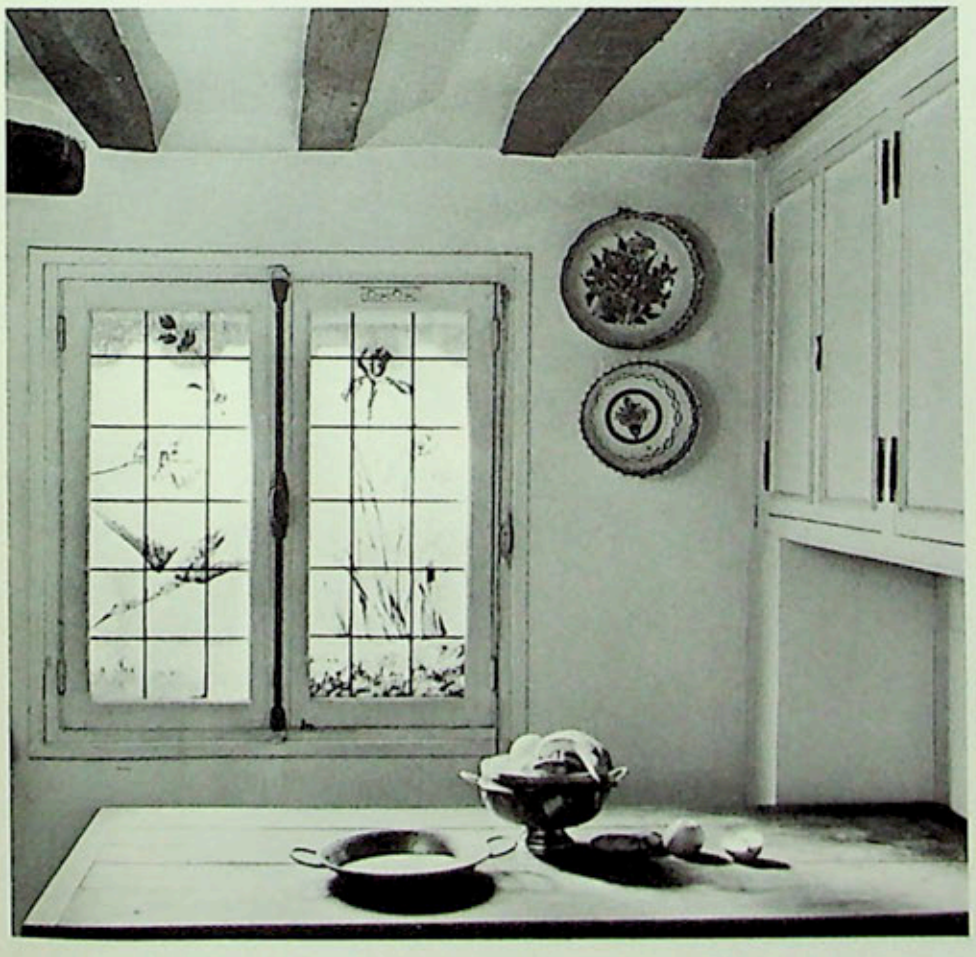
▲
Au Stedelijk Museum d'Amsterdam, avant d'accéder aux collections d'art contemporain, on peut visiter, au rez-de-chaussée, une série d'intérieurs hollandais de différentes époques, acquis, grâce à la Fondation Sophia-Augusta, dans des maisons anciennes d'Amsterdam avant leur démolition. On a pu reconstituer ainsi cette cuisine du XVIIIe siècle, avec ses assiettes et ses carreaux de Delft, ses cuivres, ses vieux meubles en bois tourné (ci-dessus et ci-contre). ►

◄ *La cuisine du pavillon d'Amalienbourg, élevé par François Cuvilliès, de 1734 à 1739, dans le parc de Nymphenbourg, près de Munich. Les parois sont couvertes de carreaux de Delft représentant des grands vases de fleurs, des paysages, et des « chinoiseries » inspirées par le décor des vases importés d'Extrême-Orient.*

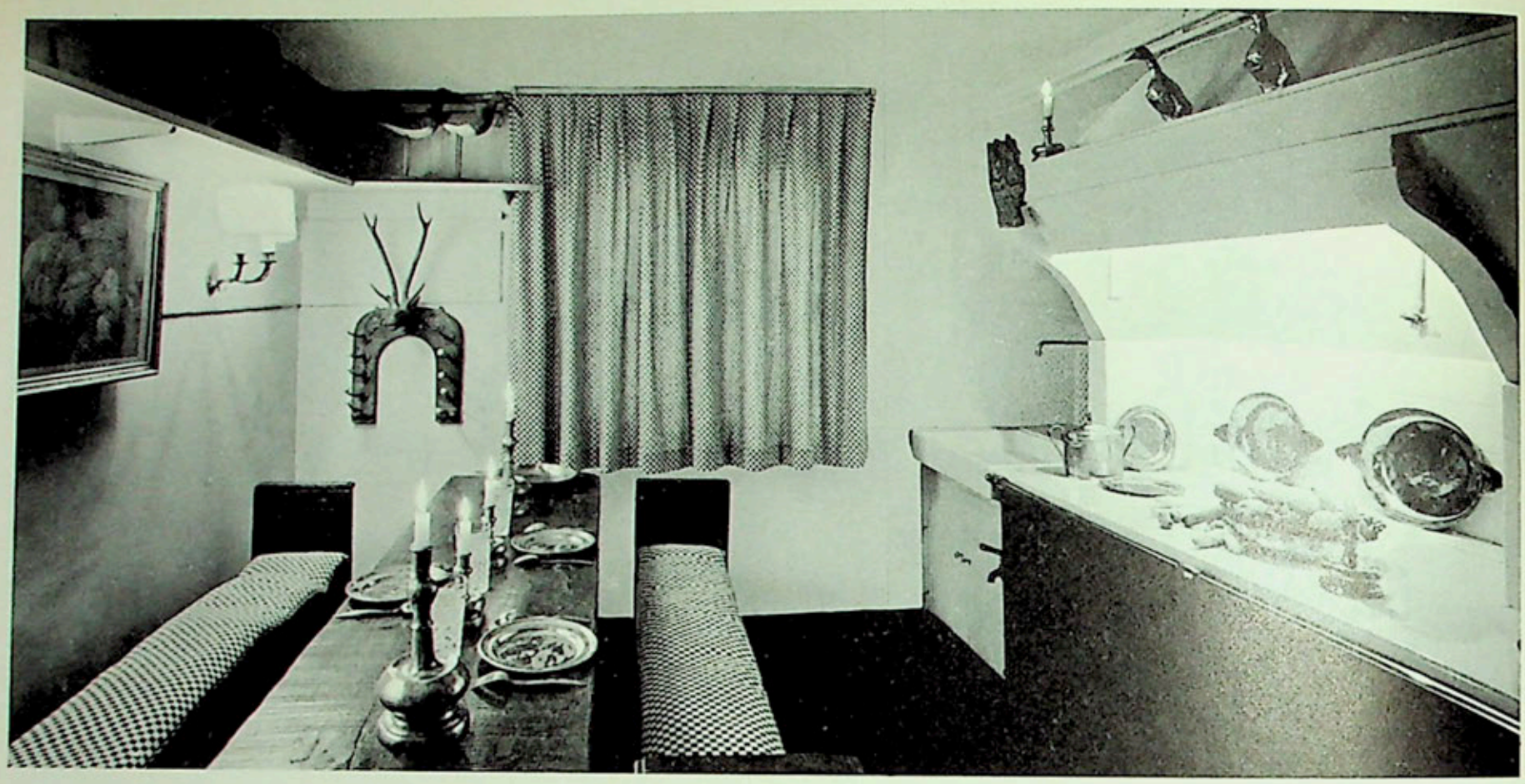
▲

Un aménagement rationnel n'interdit pas l'utilisation d'éléments anciens : carreaux de faïence XIXe pour le revêtement de la hotte et des parois, panneaux de boiserie et ferrures anciennes pour les placards.

▲ *Le Musée de céramique de Valence possède un ensemble remarquable de faïences du Levant espagnol dont la fabrication se poursuivit depuis le XIVe siècle. Ce décor de cuisine où sont représentés les viandes, les fruits aux couleurs vives, les ustensiles les plus divers, dans un style naïf mais plein de fraîcheur, témoigne de l'imagination et du sens décoratif des artisans de la région.*

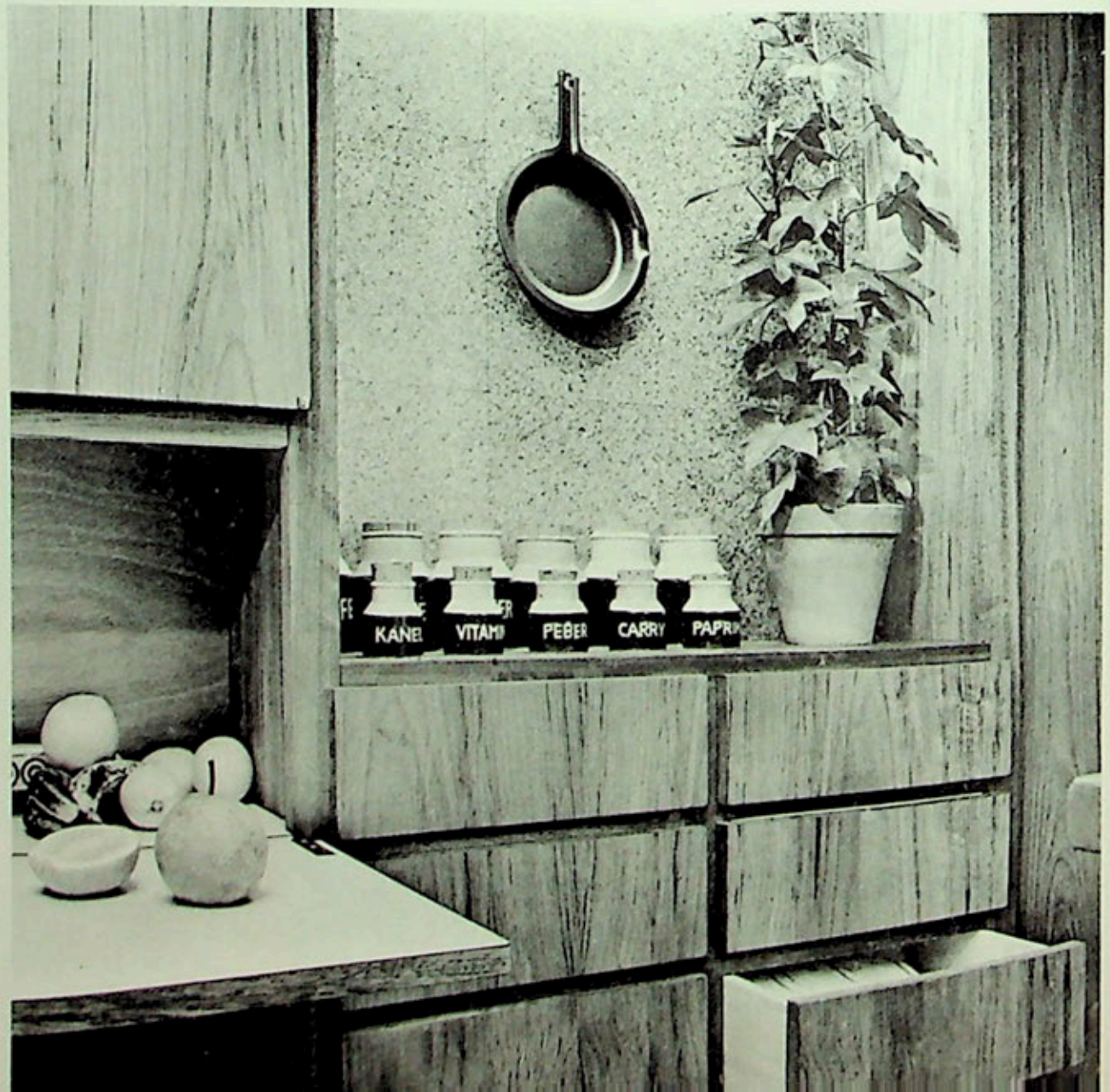


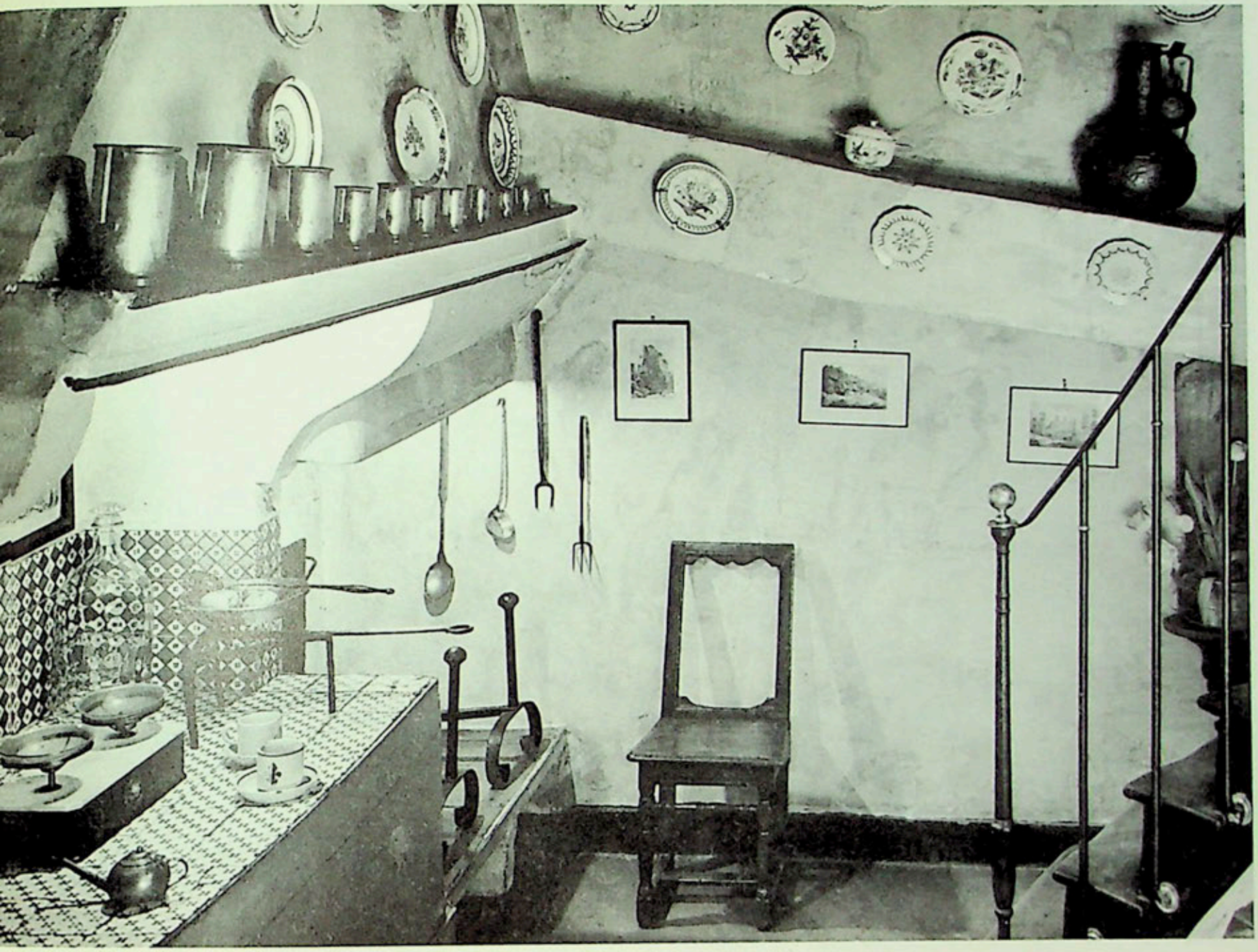
◄ *Un autre aspect de la cuisine reproduite page ci-contre. Le charme inattendu d'une fenêtre 1900, les poutres apparentes du plafond, les belles assiettes de faïence ancienne ajoutent à la « personalité » et au raffinement de cette installation.*



▲

Ici, la grande hotte, l'antique cuisinière, qui dissimule en réalité le frigidaire et les éléments utilitaires, donnent à la pièce un cachet un peu désuet qui s'accorde au charme des tentures à carreaux, de la longue table de bois, de la vaisselle et des chandeliers de vieil étain (Collection « Yveline »). Le porte-cravache, à gauche de la fenêtre, vient de la Forêt Noire.





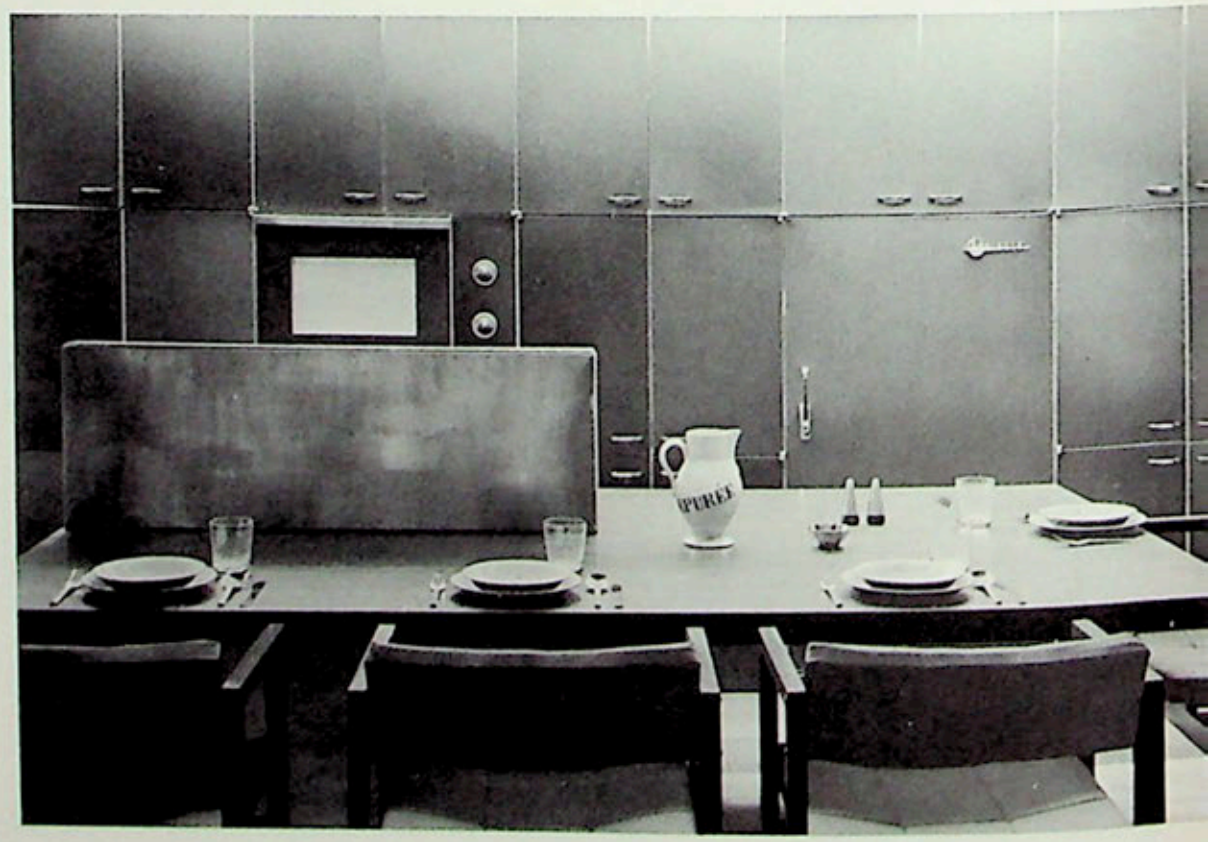
Dans cette très petite cuisine, un agencement méthodique des placards, des tiroirs et des panneaux rabattants en bois veiné et formica assure l'utilisation maximum de l'espace disponible. A remarquer, l'emploi du liège pour les panneaux de revêtement. Poêlon des Formes Finlandaises, pots à épices de Primavera.

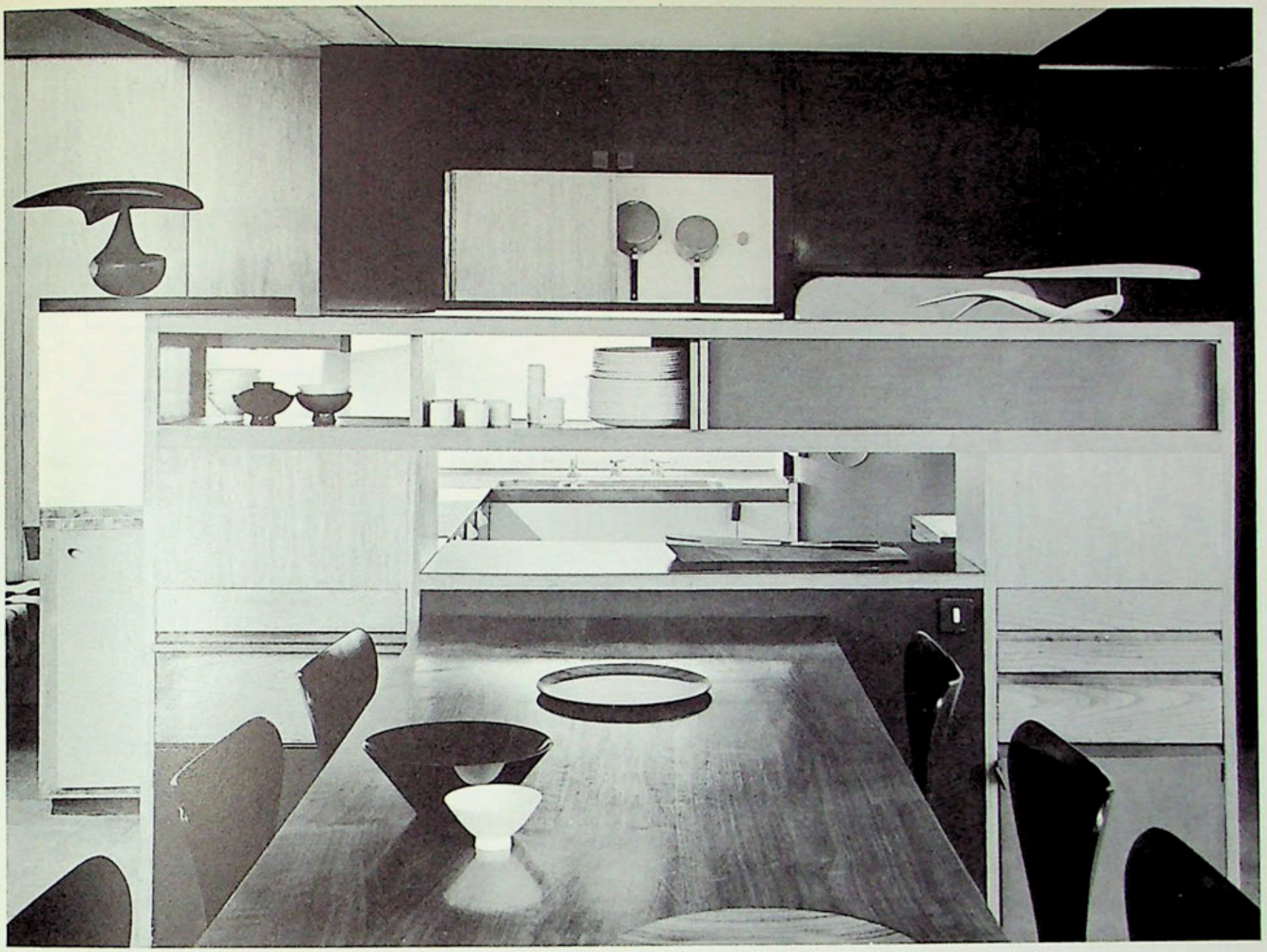
▲

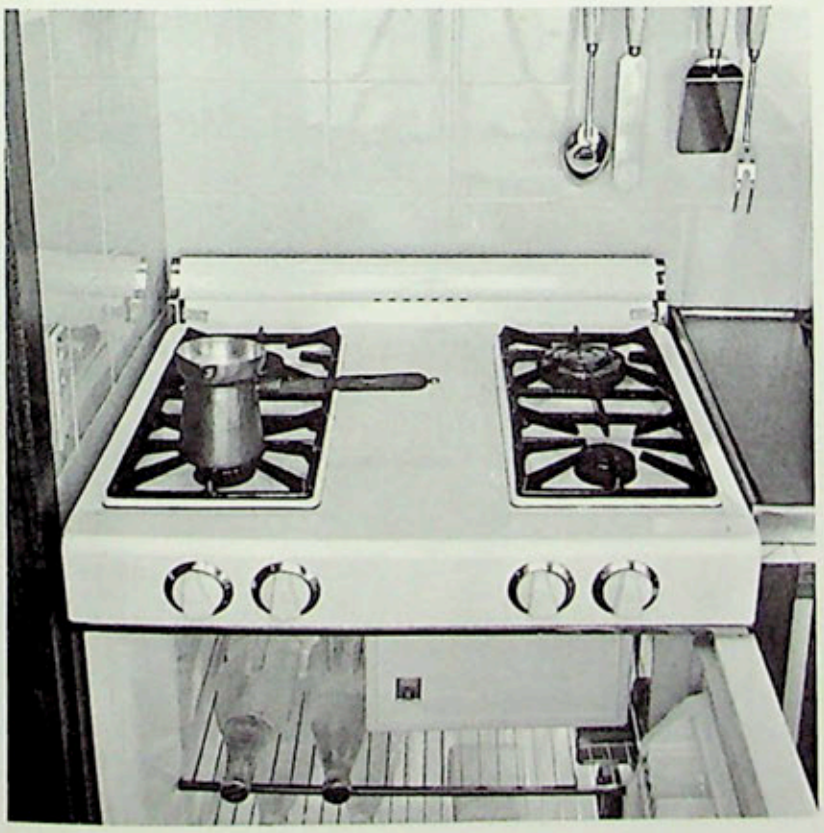
Cette cuisine demeurée à peu près intacte depuis le XVIIIe siècle est celle de l'appartement qu'habita Racine à partir de 1692, pendant les sept dernières années de sa vie. Cinquante ans plus tard, Mlle Clairon, la célèbre actrice de la Comédie Française, s'y installa à son tour.

▲
Cette cuisine ouverte sur la forêt et la rivière a gardé quelque chose de l'atmosphère hospitalière des grandes cuisines d'autrefois. Elle est pourtant parfaitement fonctionnelle, et les revêtements de teck qui s'harmonisent avec les carreaux de céramique et les tomettes du sol dissimulent les aménagements les plus perfectionnés. La cuisinière, les fours d'acier, l'installation générale ont été réalisées par « La Cornue ».

Ici, tous les éléments « cuisines », — four, frigidaire, placards — sont incorporés à la paroi du fond derrière des battants d'acier inoxydable. Le panneau vertical de la table, à gauche, dissimule l'évier et le plan de cuisson. L'utilisation du bois pour le sol, le plafond, et sur une partie des parois assouplit la rigueur de cet ensemble créé par Michel Mortier. Meubles H.E.I.M. Sièges de Steiner. ►







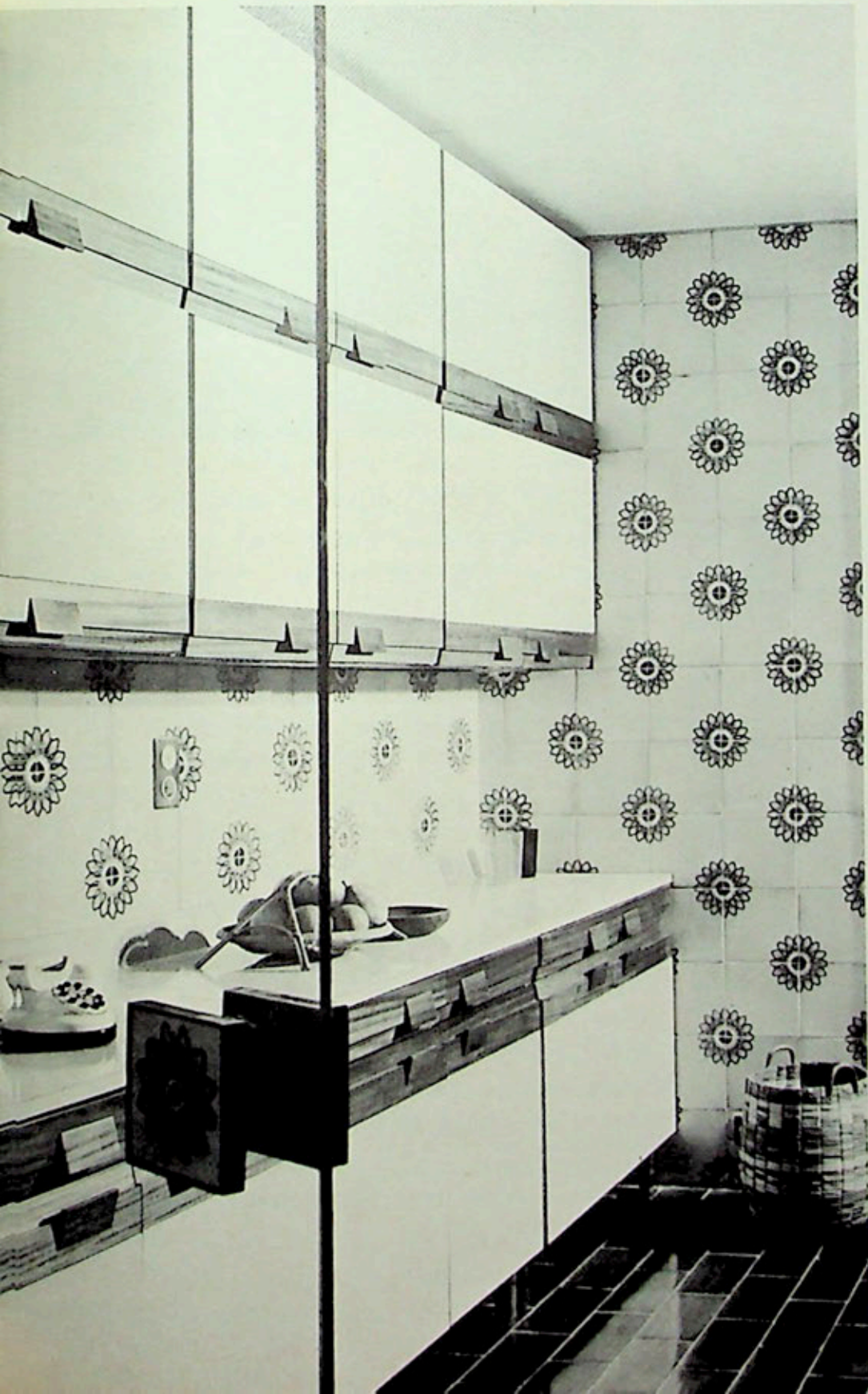
▲
Pour Wogenscky, les activités ménagères doivent s'intégrer à la vie sociale et familiale. C'est ce point de vue qu'il a traduit dans cette installation réalisée en 1952. On aperçoit, à travers le passe-plat, l'évier et le plan de travail en acier inoxydable et formica mat. La hotte incorporée disparaît dans un des éléments en Limbo. Des chaises de Jacobsen sont groupées autour de la table de noyer. Les objets usuels sont japonais. Sculptures de Martha Pan.

◄ *Pour la kitchenette minuscule, cette innovation italienne, le réfrigérateur-cuisinière, est la solution idéale. La hotte incorporée est camouflée dans les éléments de rangement.*

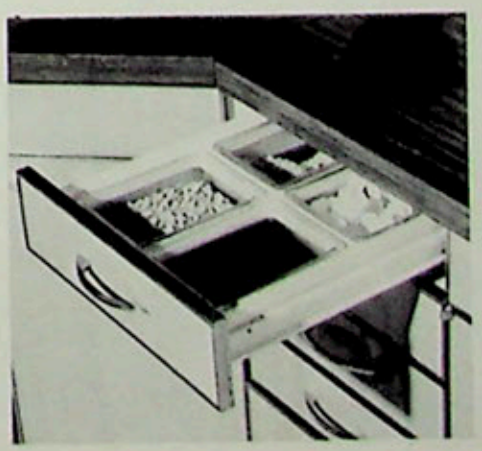
L'ŒIL AUX AGUETS
LES CUISINES

L'emploi d'un vernis synthétique mat sur des éléments en pin des Landes massif permet dans la cuisine le retour à un matériau traditionnel qui crée une ambiance à la fois rustique et raffinée. Les plateaux et les faces des tiroirs sont revêtus de stratifié blanc. (Meubles Week-end.)
▼

Ces éléments de rangement dessinés par G. Casé pour Boffi à Milan sont revêtus de plastique laminé à l'intérieur et à l'extérieur. Une bordure et des poignées en bois naturel plastifié donnent son style à cet ensemble en évitant la banalité des surfaces lisses et monotones. (Distribué en France par G. Robin.)

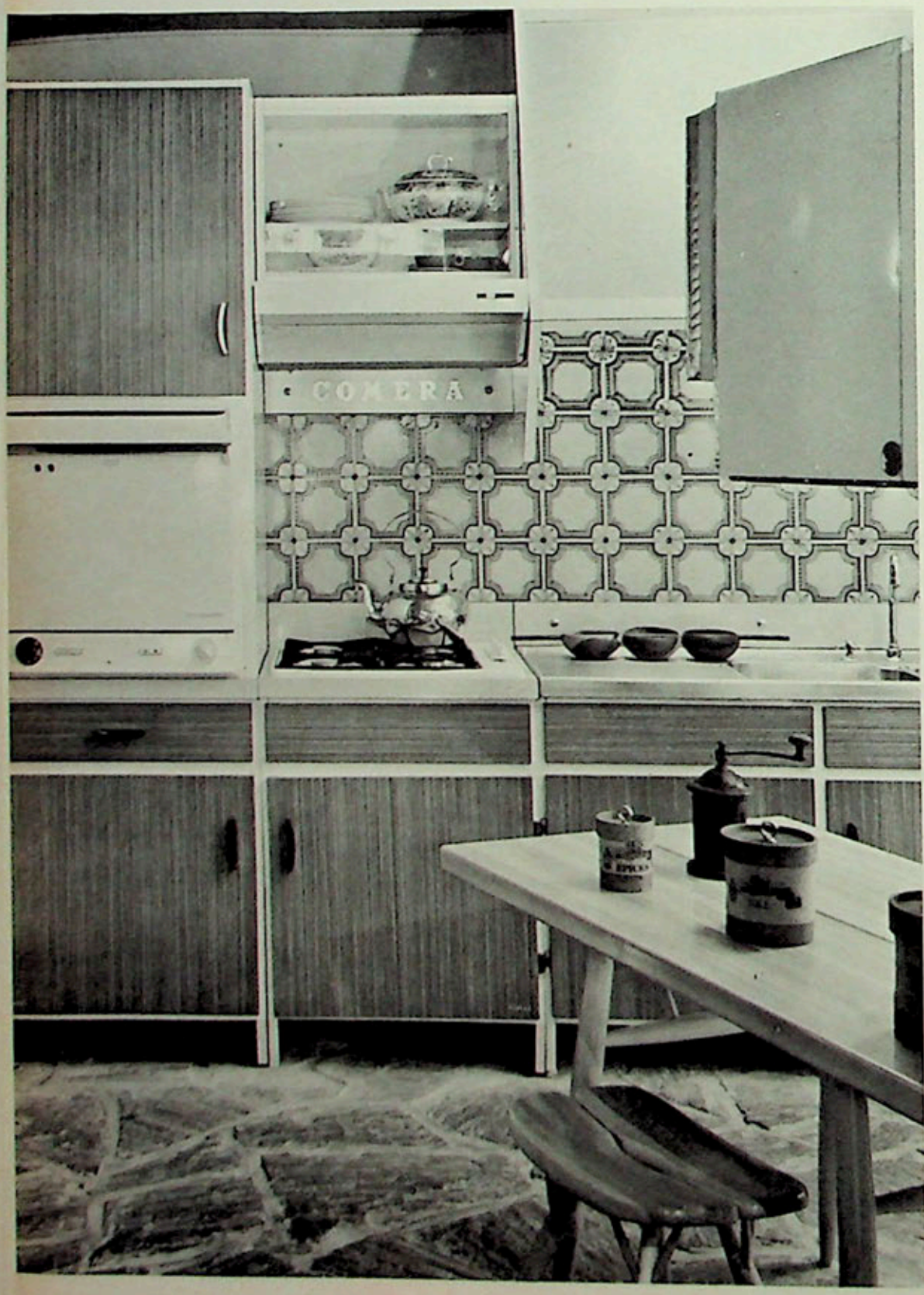


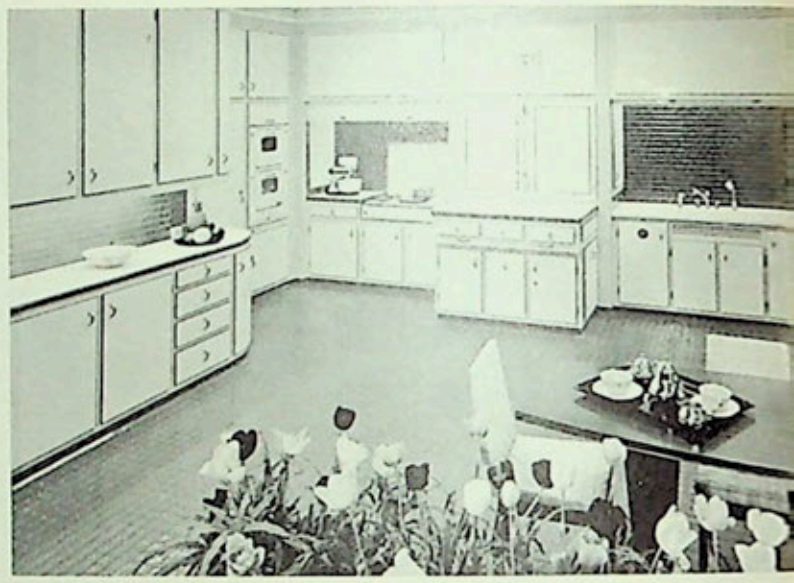
Dans cet ensemble parfaitement conçu, l'uniformité des revêtements en tôle d'acier laqué est rompue par les deux tons du carrelage qui recouvre les parois et par l'emploi d'une matière lamifiée donnant l'aspect du bois aux plans de travail (Calux). Accessoires de la Boutique Fauchon et de Birambeau.



◀ L'équipement des placards et des tiroirs est un des facteurs essentiels d'un aménagement vraiment fonctionnels. Ici, des bacs en plastique mettent les denrées usuelles à portée de la main. (Calux.)

L'ŒIL AUX AGUETS SUR LES CUISINES





▲ Ici, les plans de travail, les revêtements des tiroirs et des portes sont en acier vitrifié. Des cornières inoxydables assurent la solidité en même temps que la finition de chaque élément, isolé du sol par un socle de ciment. L'équipement intérieur est spécialement étudié: derrière les portes qui pivotent, tournent ou basculent, étagères et casiers multiples, revêtus selon les cas de plastique, de chêne, de tôle d'acier ou de duvetine, permettent un rangement extrêmement rationnel. Au fond, à gauche, deux fours mixtes, garnis intérieurement d'un matériau étudié pour les hautes températures, qui ne prend pas les odeurs et ne nécessite aucun nettoyage. (Harmand.)

◄ Teck et formica blanc mat, table et tabourets de bois, dalles d'ardoise sur le sol, l'ensemble est à la fois simple et élégant. A gauche, le four placé à hauteur d'utilisation. Le réfrigérateur est encastré dans les deux placards de droite. (Comera.)

VUILLARD *et son kodak*

Suite de la page 25

C'est pourtant bien un thème à lui, où s'inscrivent la porte à un battant, le châle et la housse rayée, le bougeoir des villas en location, avec lequel on montait le soir l'escalier de pitchpin qui craquait. Pitchpin roux comme la barbe flamboyante de Vuillard déjà chauve et le crâne rose. Bougie dont les ombres au plafond — marchand de sable ou voleur noir? — effraient les enfants qui vont se coucher alors que dans les pièces du bas, les lampes à « lusol » éclairent d'une lumière si vive le billard et la partie de cartes, les conversations et les rires de tous ces amis rassemblés.

Tapis de table, vichy à damiers, pilou écossais ou lainage des Pyrénées, papiers peints aux bouquets bon marché qui, harmonisés en sourdine, et mieux que les soieries tardives ont fait de Vuillard magicien l'orientaliste casanier, ces échantillonnages qu'il idéalise nous ramènent à l'époque de la *Revue Blanche* et de « la Montagne », première maison où, à l'Etang-la-Ville, Ker Roussel vient de s'installer avec sa femme Marie, la sœur de son ami Vuillard. Voyez le peignoir à ramages de Marie Roussel, jeune mère presque jolie, vestale ménagère qui s'effacera, occupée aux travaux tranquilles, et disant « vous » à son mari, toute la vie.

« Ne bougez plus! ». Devant le treillage du poulailler, Madame Vuillard promet un oiseau au bébé, Jacques. Annette, l'aînée des deux petits Roussel, porte le chapeau Jean-Bart qui l'abritera, trop grand encore l'été prochain, quand l'oncle Edouard, coiffé d'un melon, tient ses neveux à pleins bras. Misia, Parisienne en gants blancs, élégante attendrie de cette réunion bon enfant, est l'épouse de mon oncle Thadée, impressionnant potentat dont les jours de bonheur sont comptés. Misia, princesse canaille, raffinée, qui, à Villeneuve comme à Valvins et à Paris même, tend les murs d'indiennes fleuries. Sur le fond de ces tapisseries innocentes auxquelles Misia donna leur style, elle se détache, sirène et muse, dame de beauté des *Nabis*. Le rocking-chair qui échoua chez nous, épave du divorce, et berça plus tard, dans le vestibule, beaucoup de nos rêveries enfantines, Vuillard y a peint mon oncle qui lit son journal, et esquissé Romain Coolus au milieu du salon « des Thadée », rue Saint-Florentin. Le salon aux lampes à abat-jour jaunes, au phœnix brillant, au grand piano, aux poteries rustiques accueillies sur la cheminée par Misia.

Cependant Annette, la petite Annette Roussel, a un peu grandi. Elle est, assise sur le lit de sa grand-mère, rue de la Tour, l'adorable petite fille aux bigoudis dont Vuillard fit le plus attendrissant, le plus délicieux portrait. Petite fille aux bigoudis du matin que Roussel, prêt à sortir, en macfarlane et chapeau Cronstadt, soulève à hauteur de ses yeux, yeux dorés de roi des forêts. Un peu plus grande, et déjà triste, le menton posé sur sa main, Annette rêve près de Madame Vuillard qui célèbre, bol en main, devant le sucrier et les ronds de serviettes, le rite du petit déjeuner.

Nappe blanche, nappes à liteaux rouges. Coin de table, rue de Calais, où l'on épluche les haricots verts; coin du fourneau où l'on écume les confitures. Trotte-menu d'une pièce à l'autre, Madame Vuillard, proprette, rondelette, gaie comme une nonne, sereine figure qu'auréole souvent un bonnet ou l'ancienne capote des veuves, — se voue à l'apostolat de son fils. Car il est une espèce de saint, ce petit homme ardent et modeste, bien savonné, aux vêtements sombres achetés tout faits, mais luisants à force d'être brossés; ce pudique, ce passionné qui peut éclater en accès de joie et, tout aussi bien, de fureur. Du foyer maternel rassurant que chauffe en hiver la « salamandre », il s'évade vers l'amie, la tasse de thé de six heures chez Lucie Hessel. Et, depuis des années, ce sont les villégiatures que l'on partage avec Tristan Bernard et Marcelle, Romain Coolus, André Picard, et mes parents.

Le Pouliguen, Saint-Jacut, Villerville, Loctudy, Cabourg. Etapes ensoleillées de mon enfance qui se reconnaît au hasard des tableaux retrouvés. Vuillard, pieds nus, et Madame Hessel, sont assis côte à côte sur la plage. Derrière eux, je pioche le sable. Soudain je m'arrête, interdite et le cœur battant: Monsieur Vuillard, la nuque devenue subitement rouge — cependant que je n'ose reculer et que je ne puis comprendre cette colère de grandes personnes — accable de phrases rageuses « Cousine Lucie »...

De cette anse de Penchateau, que j'ai revue rapetissée, envahie par le varech noir et cernée de hideuses maisons, on aperçoit, on apercevait la Baule. Et le destin, à l'insu d'un homme jeune occupé de sa dispute amoureuse, désignait peut-être déjà ce point précis du paysage où, au bout de longues années à venir — en juin 40 — son cœur détruit par un drame bien plus grave cesserait de battre à tout jamais.

Si j'use en vain mon regard sur de vieilles photos qui fixèrent, figées, les années mortes, Vuillard, lui, nous lègue — matins dans la lumière du mois d'août, êtres enfuis qu'il recréa de poussières diaprées — tel qu'en lui-même, le temps perdu.

ARCHITECTURE HOSPITALIÈRE

Suite de la page 33

Le Moyen-Age, mieux entendu, en faisait une annexe de la salle des malades; maintenant on dirait que l'hôpital est construit pour elle; elle prend trente pour cent de la bâtisse et tout rayonne autour de sa nef ou de son dôme.

Charles IV de Bourbon, roi de Naples, le roi passionné de bâtisse, ne rêvait pas moins que de faire hospitaliser tous les pauvres de son royaume; en 1751, il fit commencer par Fuga un colossal *Albergo dei poveri*, qui devait présenter 600 mètres de front et dont le centre devait être occupé par une énorme église en rotonde, sur laquelle auraient rayonné six nefs en étoile (fig. 13).

En Angleterre, les deux grands hôpitaux construits par Sir Christopher Wren relèvent du même esprit somptuaire. L'hôpital de Chelsea, d'une noble, mais simple ordonnance, rappelle en certains points les Invalides de Paris; au fameux hôpital naval de Greenwich, l'existence de la maison de la Reine construite antérieurement par Inigo Jones, empêcha Sir Christopher de réaliser son plan grandiose imité de Versailles; du moins le célèbre architecte, pour répondre au désir de la reine Mary, a-t-il fait étalage de magnificence architecturale, s'inspirant de la colonnade du Louvre (fig. 11).

Cette splendeur et ce mépris de tout caractère fonctionnel dureront jusqu'à la veille de la Révolution. Les projets faits pour la reconstruction de l'Hôtel-Dieu, après l'incendie de 1772, témoignent d'une analyse rationnelle des données du problème. Plusieurs préconisent la forme centrée qui permet la concentration des services; dans un de ces plans, même, à la chapelle un architecte audacieux substitue comme centre la cuisine; l'heure du réalisme a sonné. Cependant, aucun de ces plans ingénieux ne fut adopté et, en 1784, l'hôpital Beaujon, s'il est d'une noble architecture, ne montre aucune conception neuve.

Le XIXe siècle voit se développer la médecine scientifique, naître la chirurgie et adjoindre à l'Hôpital une Ecole de Santé. Cependant, aucune de ces innovations ne fait naître une conception organique nouvelle; les bâtiments se groupent toujours, par routine, autour de cours intérieures tristes et sans air et les services qui se multiplient se distribuent au hasard. Quelle timidité de l'esprit humain retarde l'invention de formes spécifiques adaptées aux organes engendrés par la science? Le wagon de chemin de fer épousera d'abord la forme de la diligence et l'automobile celle du fiacre. Il faudra attendre la rationalisation de l'art de bâtir au XXe siècle pour voir apparaître une architecture hospitalière. Deux conceptions s'opposèrent successivement. Tony Garnier (Hôpital de Lyon) réalisa l'idée, chère au début du siècle, de la dispersion horizontale en multiples pavillons affectés aux différents services; conception onéreuse parce qu'elle consomme une quantité énorme d'espace, de temps et de personnel et fait manger aux malades leur soupe froide (20° de chute de température à l'hôpital de Lyon de la cuisine au lit du patient!). A ce système les Américains ont substitué le bloc sanitaire à tendance verticale (New York Hospital, Medical Center de New York, etc.). La conception française moderne visant à l'économie de la construction est un compromis entre le verticalisme et l'horizontalisme; on s'est aperçu d'ailleurs que la climatisation de l'air épargne la dépense des grands espaces intérieurs. Les deux plus remarquables réalisations des temps actuels en Europe sont le nouvel Hôpital Beaujon à Paris (fig. 18) et la Cité hospitalière de Lille où nous retrouvons, à des titres divers, la marque du talent créateur de Jean Walter, l'architecte qui a étudié le plus rationnellement les problèmes de l'architecture médicale; on lui doit d'autres grands centres à Istamboul et à Ankara. Nous voyons renaître les formes cruciales ou étoilées, conçues dès le temps des Rois Catholiques, mais cette fois le centre mystique n'est plus l'autel, c'est l'amphithéâtre, la salle de garde ou la salle d'opération (les prisons — et ceci dès la fin du XVIIIe siècle — avaient déjà employé ces plans rayonnants qui facilitent singulièrement la surveillance et les relations entre les services).

La Cité hospitalière de Lille reflète la conception moderne de la Sécurité Sociale; comme autrefois l'hospice y voisine avec l'hôpital; le centre de diagnostic, ou policlinique, détecte la maladie, tandis que la Faculté de Médecine en étudie les causes, en prévient ou en enraye le cours. A la notion négative de maladie se substitue celle, positive, de santé publique. Le Centre hospitalier, avec ses nombreux centres secondaires, dispersés dans la province, assure à la Nation un citoyen en bonne forme (et bon pour le service!). De ces conceptions neuves naissent des formes architecturales inédites, aussi belles dans leur probité spécifique que celles des navires ou des avions. L'ornement « relevé en bosse » y est maudit à tout jamais; moralement aussi bien que matériellement il est considéré comme antihygiénique. Le malade doit être plongé dans un univers de blancheur, dans un monde sans relief, où les lampes scyalitiques distribuent une lumière sans ombre, où sa sensibilité du réel se trouve provisoirement amortie; le nouveau luxe des pauvres c'est cette prodigalité de la science qui met en œuvre toutes ses ressources afin de sauver une seule vie humaine, pour peu, du moins, que celle-ci ne soit pas l'enjeu des combats.

Si vous voulez en savoir davantage

*A défaut d'études spécialisées, vous pouvez vous reporter aux ouvrages généraux sur l'architecture et notamment, pour la France, à l'*Histoire de l'Architecture Classique en France *de L. Hautecœur. Pour l'époque contemporaine, consultez les numéros spéciaux publiés par « L'architecture d'aujourd'hui » (N° 84, juin-juillet 1959) et par « L'Architecture Française » (Nos 237-238, juillet-août 1962).*

Le nouvel Hôtel du Mont d'Arbois

Contrairement à ce que nous avons indiqué dans l'article de notre N° 99, tous les éléments vitrés utilisés pour le bâtiment de la piscine et pour le club-house (bar-salon et chambres) sont en thermopane de BOUSSOIS.

Terminant actuellement le catalogue raisonné de l'œuvre de Roger de la Fresnaye, Monsieur Germain Seligman serait reconnaissant aux lecteurs de L'Œil *qui posséderaient des œuvres de cet artiste de bien vouloir se mettre en rapport avec lui.*
5 East 55th street, New York 22, N.Y.

GALERIE MOTTE

GENÈVE

Très importante vente aux enchères publiques

Tableaux modernes

le samedi 25 mai 1963

GENÈVE
5, passage des Lions
Tél. 25 21 51

PARIS
22, rue Bonaparte
Tél. Med. 13-77

GALERIE KRIEGEL

36, AVENUE MATIGNON - PARIS 8e - ELY 17-80

BOLIN

PEINTURES RÉCENTES

A PARTIR DU 3 MAI

L'EXPOSITION-MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN À FLORENCE

Après les expositions désormais classiques présentées tous les deux ans à Florence par les antiquaires du monde entier c'est à l'art contemporain que le palais Strozzi a ouvert ses portes. Trente galeries italiennes ont décidé d'y réunir pour un mois une sélection des peintures et sculptures qui forment leurs collections et qu'elles exposent habituellement à Turin, à Milan à Venise ou à Rome. Toutes ces villes en effet constituent autant de centres artistiques autonomes, mais dont l'indépendance même est une limite. Il y a peu de contacts, peu d'échanges, d'une région à l'autre. Ainsi, la réunion du palais Strozzi est tout d'abord l'occasion d'une confrontation utile pour les artistes eux-mêmes.
Aux visiteurs de l'exposition, aux collectionneurs, aux marchands, elle offre un panorama aussi complet que possible.
des principales tendances actuelles et de leur originalité, ou de leur dépendance par rapport aux artistes des générations précédentes, les cubistes, les futuristes, qui sont eux aussi représentés par des œuvres importantes et significatives.
D'autre part, les galeries italiennes participant à cette manifestation n'y présentent pas seulement des Italiens. Elles possèdent également des œuvres de peintres et de sculpteurs étrangers et elles les ont exposées au Palais Strozzi. Les organisateurs tiennent d'autant plus à leur présence qu'ils ont dès maintenant le désir de voir cette manifestation se transformer, grâce au concours des galeries étrangères, en une rencontre internationale. Mais cette rencontre de Florence veut être plus qu'une simple exposition-marché. Une série de conférences et de débats réunissant les critiques, les experts, les marchands et aussi les visiteurs de l'exposition a été organisée dans le cadre de l'exposition. Ces entretiens doivent permettre une fructueuse mise en commun des jugements et des opinions, des curiosités et des goûts.
Cet aspect culturel ajoute une portée inédite à une manifestation dont l'intérêt et l'originalité ont dès maintenant attiré à Florence nombre d'amateurs et de connaisseurs. Il faut souhaiter, avec les organisateurs que, dans les années à venir elle soit également pour les galeries étrangères l'occasion d'une collaboration efficace avec leurs collègues italiens.

MELONI PITTURA 1962 81×100

Galerie CADARIO

7, Via della Spiga, Milan

MELONI, SIRONI

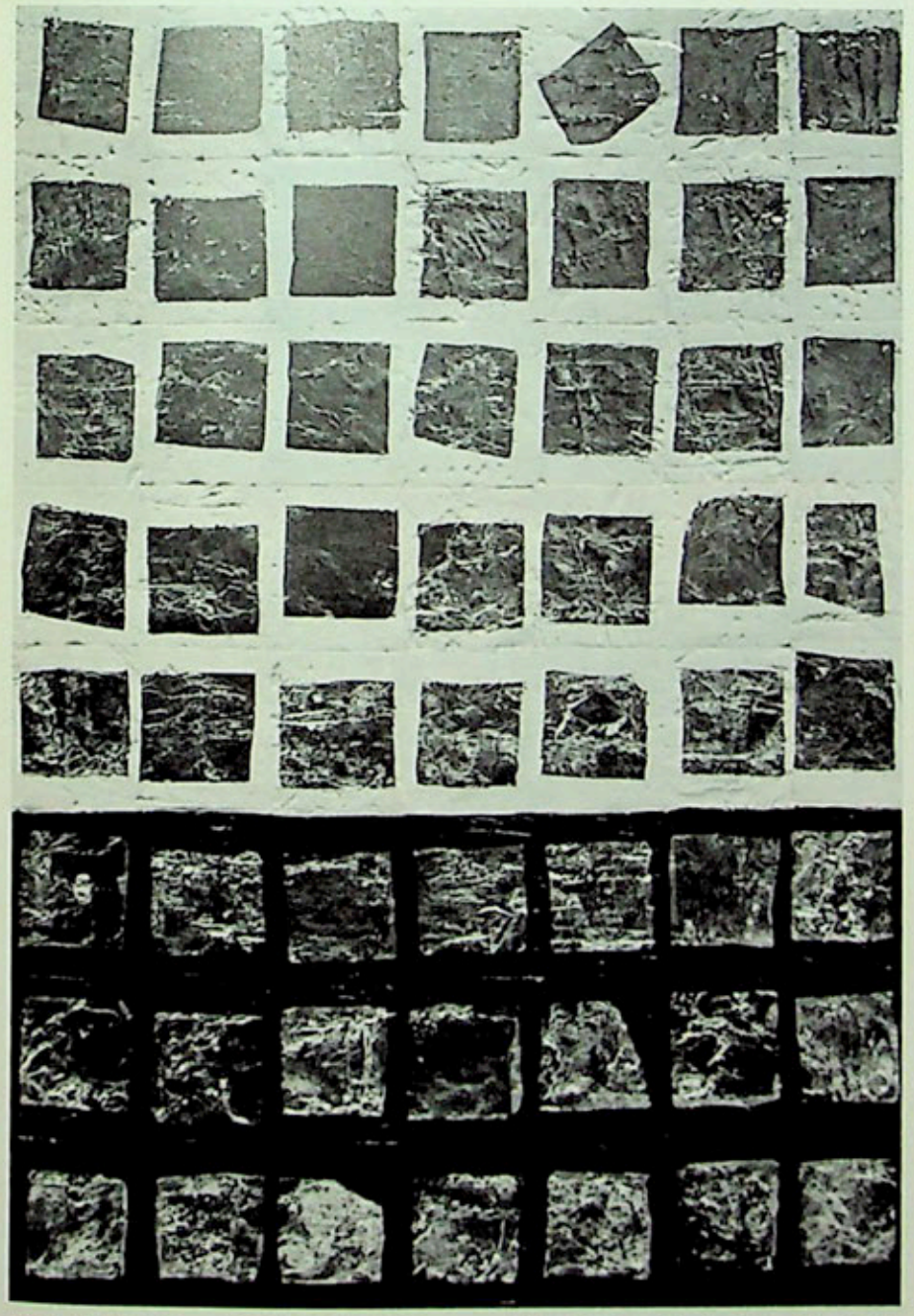
GALLERIA DEL NAVIGLIO

45, rue Manzoni

MILANO

Tél. 661.538

Directeur: CARLO CARDAZZO



REMO BIANCO - IMPRONTA 6, 1962 - m. 0.90 × 2.00 - Mostra Mercato d'Arte Contemporanea, Firenze.

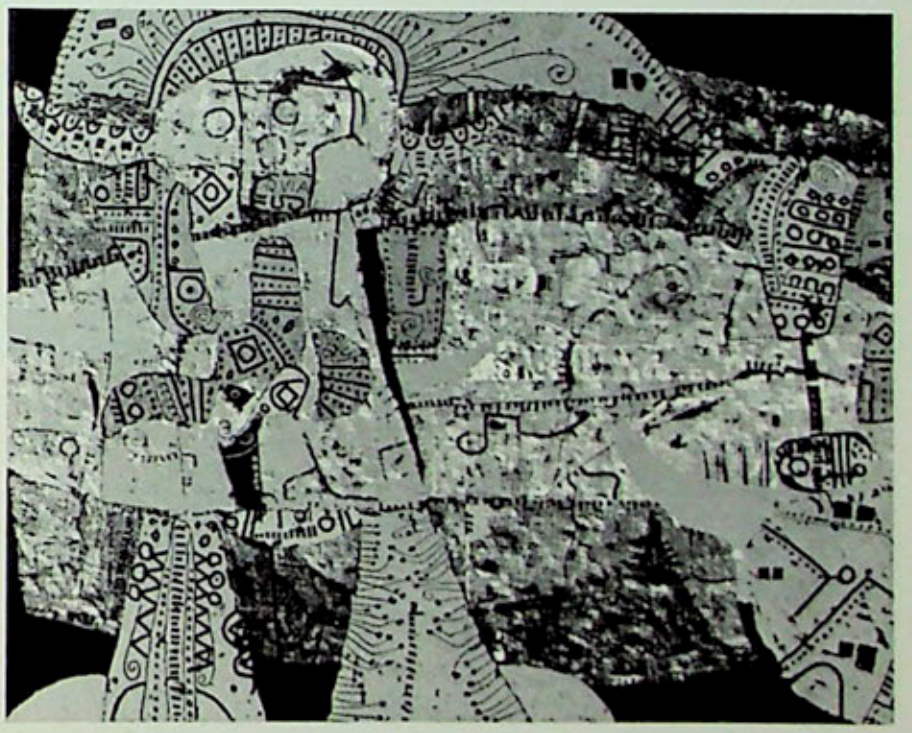
GALERIE OBELISCO

146, Via Sistina

ROME

Directeurs:
IRENE BRIN
GASPERO DEL CORSO

GAETANO POMPA « Carnevale di Gianburrasca » 1963 Tecnica mista su tela 120 × 150



Les maîtres de demain :

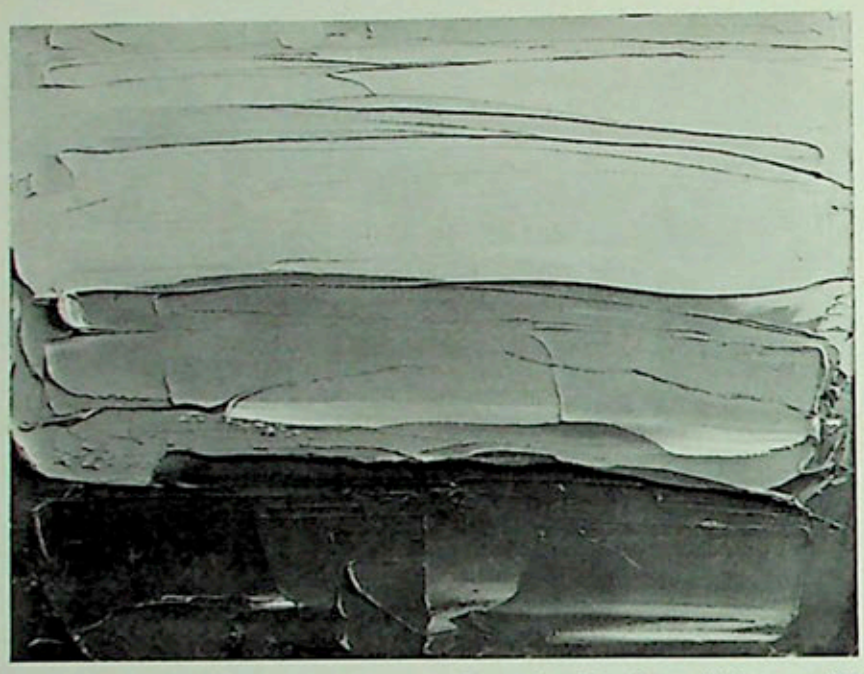
ALFANO
COPPOLA
CALABRIA
FOPPIANI
TORNABUONI
POMPA
PILETTI
BODINI
PEREZ
SGUANCI
PIETRO CASCELLA

Galerie «L'INDIANO»

Direttori: Paolo Marini e Piero Santi

FIRENZE: Piazza dell'Olio, 3 — Tel. 28 79 42

MILANO: Via Montenapoleone, 21 — Tel. 70 90 66



Sergio Scatizzi - Terre Volterrane, 1962

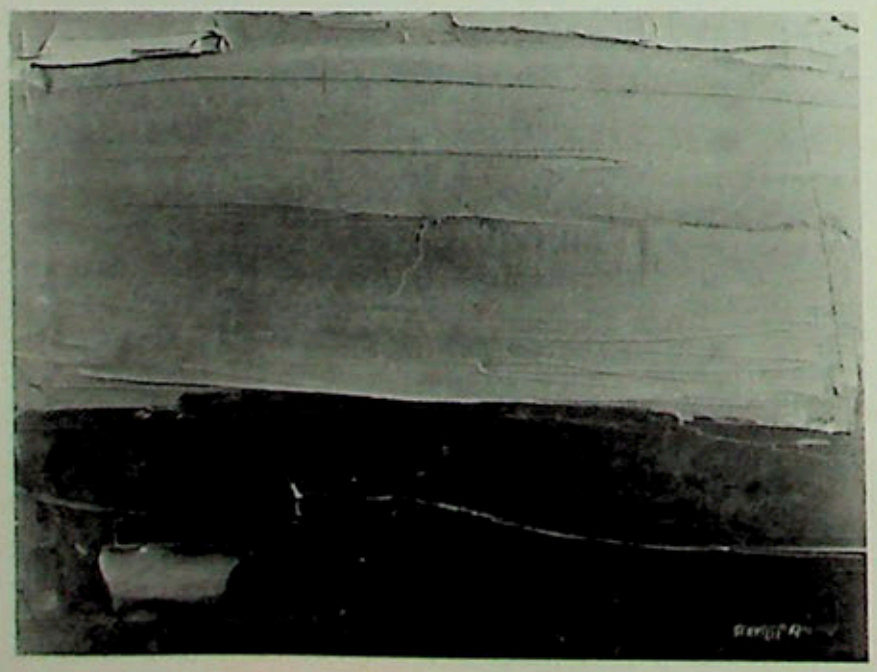
Artisti della Galleria:

BRUNO BRUNETTI
UGO CAPOCCHINI
WALTER FUSI
GUSTAVO GIULIETTI
UGO GUIDI
SERGIO SCATIZZI

In permanenza:

Alessandrini, Cannas, De Grada, Esposito, Faraoni, Ferrero, Funi, Guasti, Maccari, Nava, Ori, Paganin, Pincherle, Rosai, Saffaro, Schumacher, Severa, Trafeli, Treccani, Tredici, Venna, Winter-Rust, Zen.

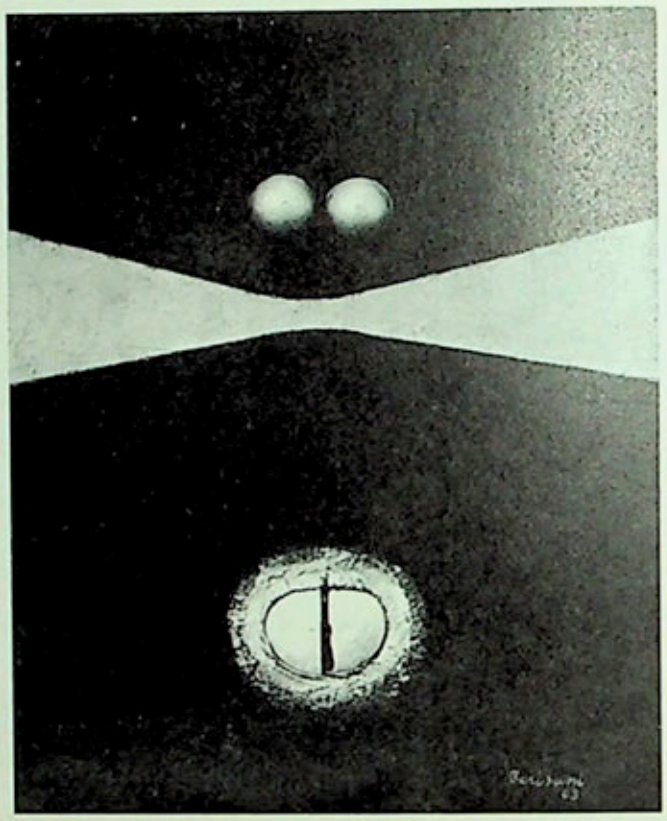
Sergio Scatizzi - Terre nel Casentino, 1962



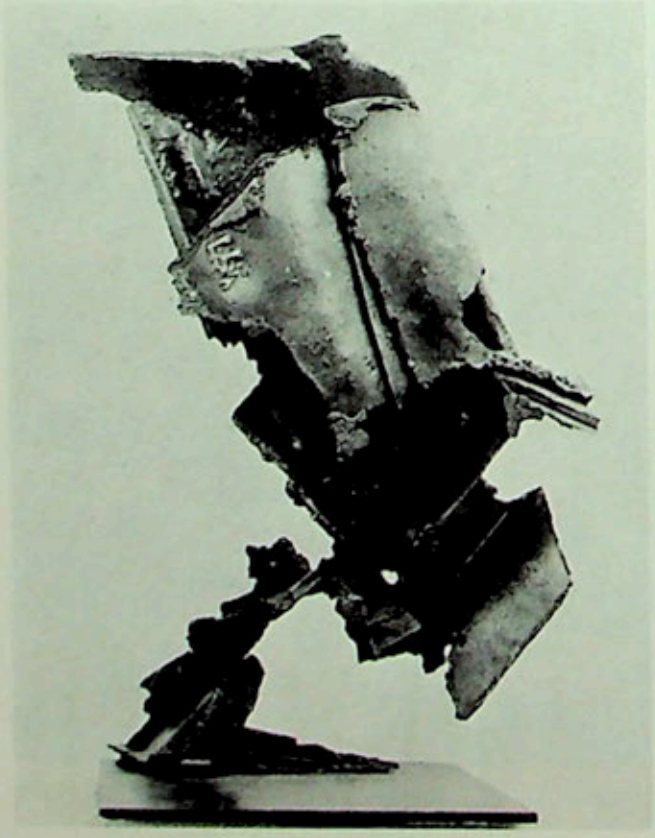
il centro

napoli - via dei mille, 61 - tel. 23 16 92

barisani
ghermandi
pisani



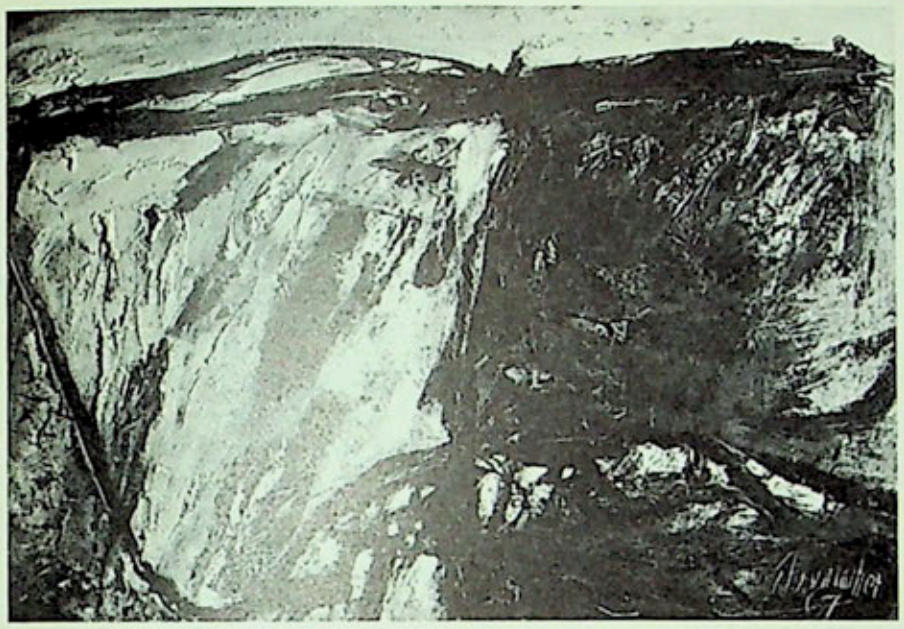
barisani
« sembianze magiche »
1963



ghermandi « stufa N° 1 »
1963

GALLERIA LA MEDUSA

Via del Babuino 124 Roma



Emil Schumacher «Anguillara 61» olio su tela.

ALLA MOSTRA MERCATO
D'ARTE CONTEMPORANEA DI FIRENZE
LA GALLERIA LA MEDUSA di ROMA presenta:

Gruppo COBRA

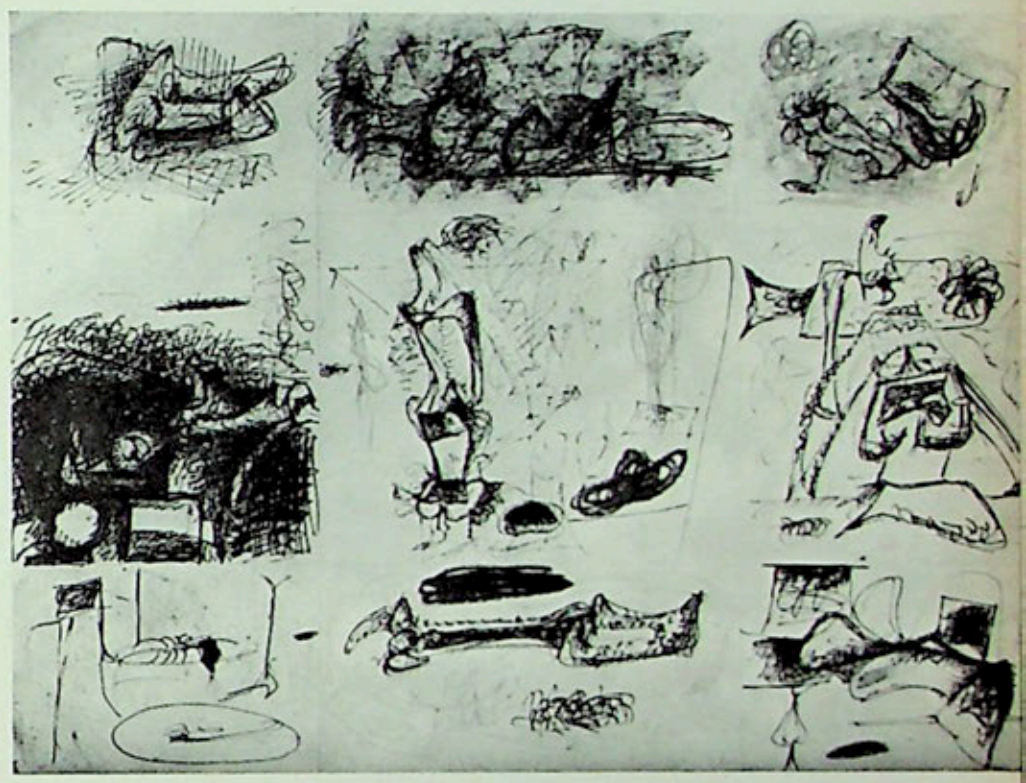
ALECHINSKY
APPEL
CORNEILLE
JORN

e

EMIL SCHUMACHER
WILLI BAUMEISTER
JULIUS BISSIER
HUNDERTWASSER
ALAN DAVIE

GALERIE BLU

Via Andegari 12 Milan



A. GORKY Composition Pastel et Encre cm. 75 × 55

Afro

Burri

Canonico

Moreni

Morlotti

Vedova

Bernard Dufour

Suite de la page 40

M. B. / *Vous connaissez le portrait de chevalier au Louvre par Savoldo, avec ses deux miroirs perpendiculaires.*

B. D. / Cela permet de juxtaposer deux ou plusieurs régions lointaines, et surtout l'utilisation de plusieurs miroirs permet de réaliser cet autoportrait sans se regarder soi-même, d'avoir un regard indirect, de se prendre, comme au dépourvu, parmi les autres éléments du dispositif.

M. B. / *Ainsi dans ce tableau, on vous voit peindre au fond, dans un lointain complètement délocalisé, mais au premier plan, vous regardez ailleurs.*

B. D. / Parmi les innombrables tableaux comportant des miroirs, il y en a un qui m'a particulièrement frappé, c'est « les Ménines » de Velasquez.

M. B. / *On y voit le peintre en effet. Et cette silhouette n'est pas si loin de celle que l'on découvre dans une des fameuses versions qu'en a données Picasso.*

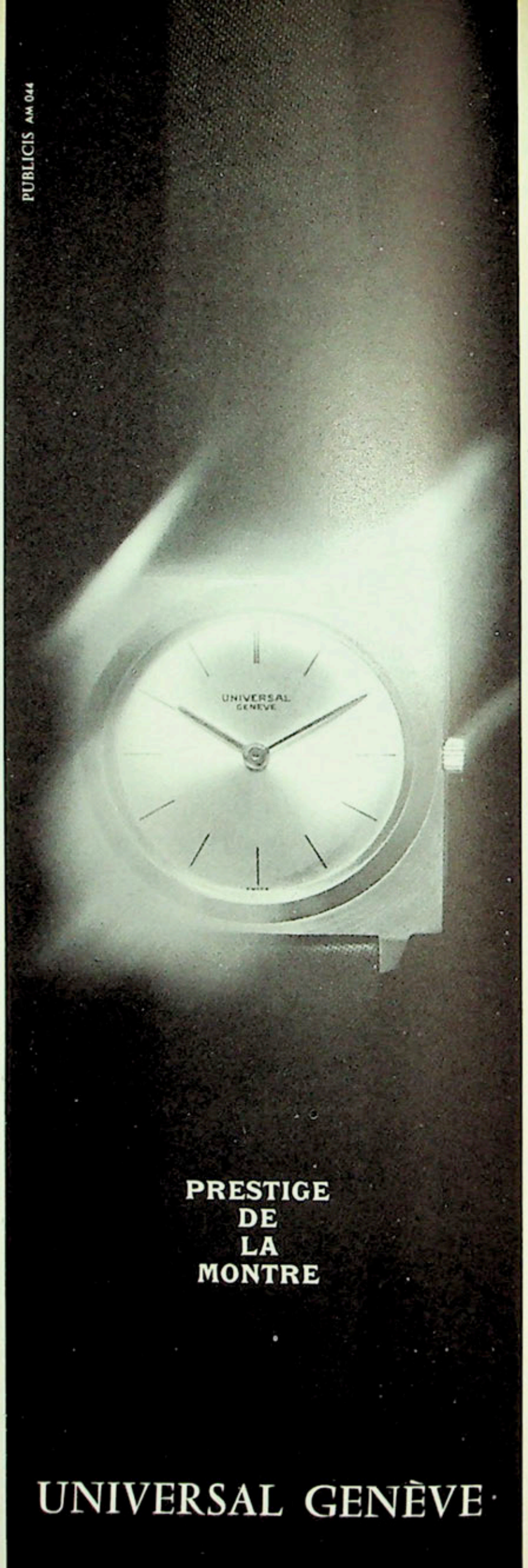
B. D. / On y trouve aussi un miroir qui reflète des assistants, d'ailleurs cette tête que vous voyez au premier plan de mon tableau, cette tête séparée de son corps, séparée de la main en train de peindre, bien sûr, c'est ma tête, mais elle est allongée, agrandie sûrement par rapport à la taille qu'elle devrait avoir dans une toile réaliste, transformée en peinture, désindividualisée, pour pouvoir être le reflet du spectateur, non point en train de regarder le tableau, mais en train de regarder ailleurs, aussi un miroir qui a une épaisseur propre de miroir, qui a une eau, une transparence, une profondeur, un miroir où l'on sent le verre, les deux surfaces du verre.

M. B. / *Ainsi vous faites pénétrer la lumière de côté dans vos images, une lumière de scalpel qui pratique une sorte de dissection à vif, déshabillant, écorchant même. D'ailleurs cette nécessité de donner au miroir une transparence propre a amené dans votre technique une grande nouveauté. Alors que vos toiles auparavant étaient entièrement couvertes d'une pâte épaisse, il y a maintenant des fenêtres de transparence ; des régions du tableau renvoient au regard, d'autres invitent le regard à les traverser. La nature intervient ici d'une façon toute nouvelle, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles vous avez voulu choisir un oiseau.*

B. D. / Il y a longtemps qu'il y a des oiseaux dans mes toiles. C'est le vol sans doute, et c'est aussi le regard, ce regard fixe des oiseaux, ce regard dont nous ne voyons qu'un seul œil, qui comporte un autre regard de l'autre côté, c'est cet « élément » du regard, dont mon regard, votre regard, tous les regards humains ne sont jamais que des moments.

Si vous voulez en savoir davantage

Bernard Dufour a illustré « La Nuit l'Amour » d'André Pieyre de Mandiargues. Après sa récente exposition à Paris, galerie Pierre, il montrera des tableaux de diverses époques à New York chez Albert Loeb en avril et en mai.



Fred Lip est énigmatique !

Oui, Fred Lip est énigmatique :
chacun de ses succès est un mystère !
Chaque projet qu'il entreprend
est une réussite. La raison ?
C'est que Président des montres Lip
depuis 20 ans,
Fred Lip a toujours su pressentir
ce que le public désirait,
et lui offrir ce qu'il demandait !
Aujourd'hui l'homme exige des montres précises,
et de haut standing :
Fred Lip lui offre la montre Universal.
Distribuée en France par Lip,
la montre Universal est fabriquée à Genève.
C'est une double assurance de qualité !

UNIVERSAL
GENEVE

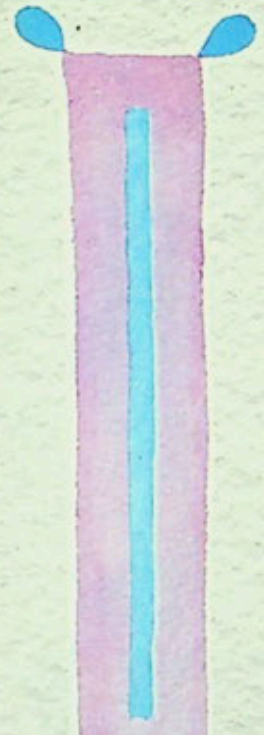
pierre matisse gallery

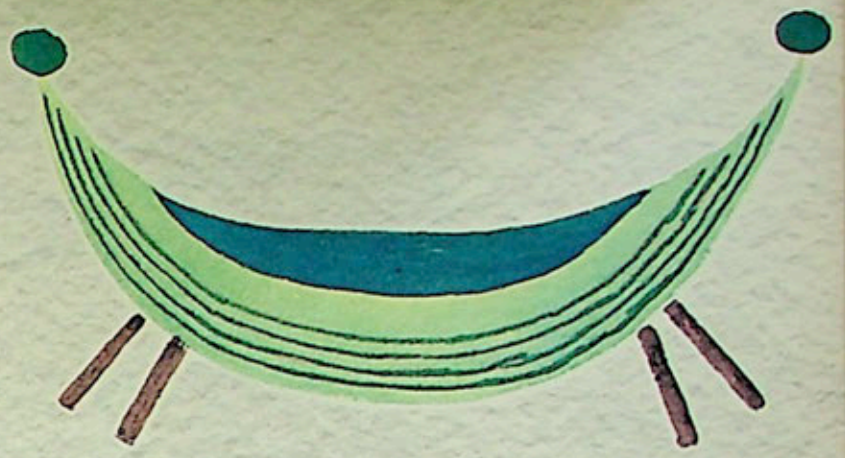
41 e 57 street new york 22

avril

balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
marini, macIver,
roszak, riopelle,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera

L'ŒIL



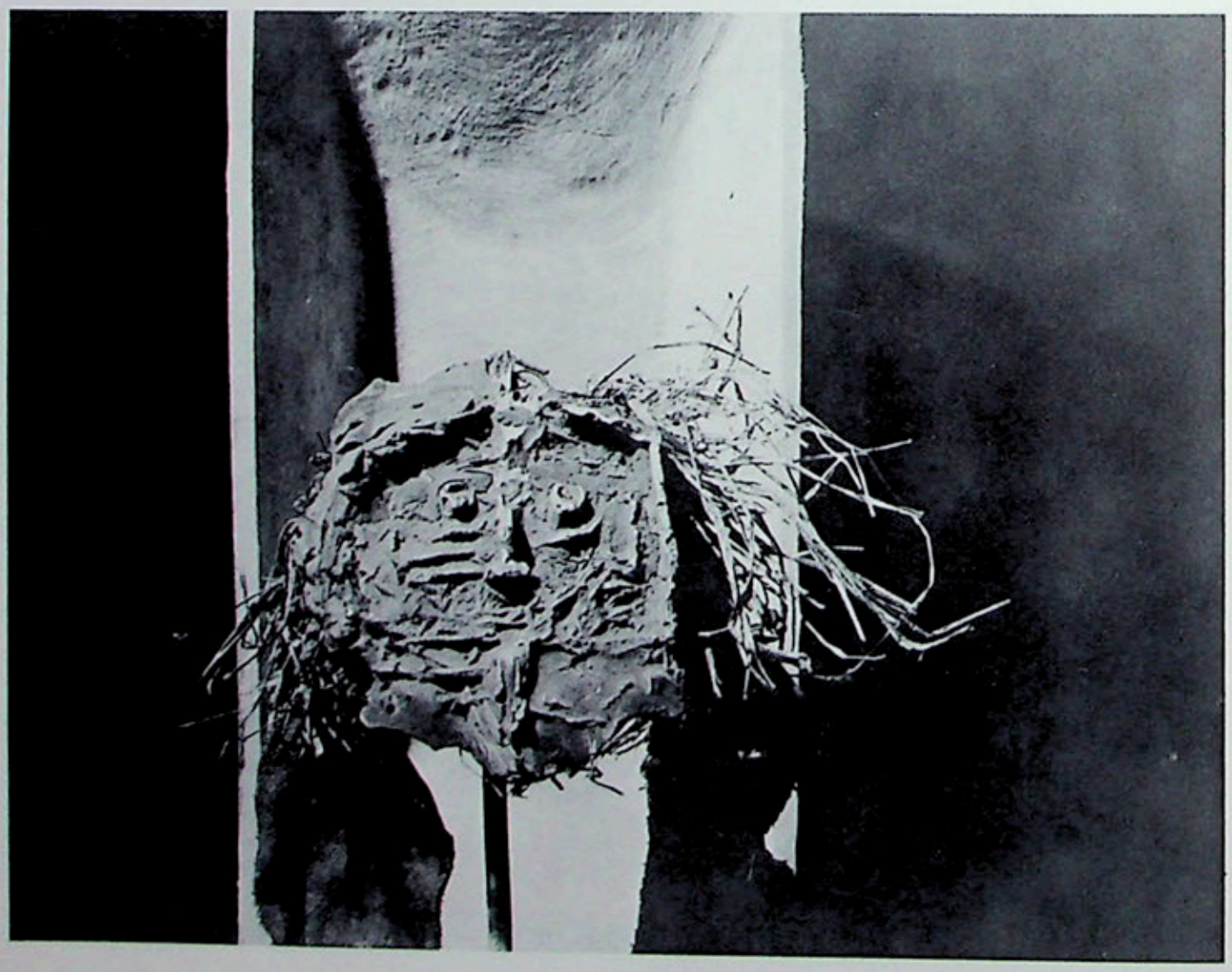


galerie semiha huber
talstrasse 18 zürich 1 telefon 051 / 23 33 03

CLAVÉ

PEINTURES - SCULPTURES

13 JUIN - 13 JUILLET



L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 101 · MAI 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands, *par Ingvar Bergström* 2
Delacroix entre les Anciens et les Modernes, *par Jean-François Revel* . . . 10
Une vente qui fera date, *par Peter Wilson*. 20
Victor Brauner, *par Sarane Alexandrian* 32
Livres sur l'art 40

L'ŒIL du décorateur

Jean-Michel Frank, un créateur oublié, *par Josette Devin* 48
Quatre pièces, Hôtel Montmorency 56
Sièges 63

Photographies

Photographies en noir: *Services photographiques des Musées de Gand et de Sibiu, de l'Österreichische Nationalbibliothek et du Kunsthistorisches Museum, Vienne:* Georg Hoefnagel; *J. Camponogara, Ellebé, Giraudon, Bulloz, Lavrillier, Services photographiques du Metropolitan Museum, New York, du Victoria & Albert Museum, Londres, et du Musée de Toulouse:* Delacroix entre les Anciens et les Modernes; *Yves Hervochon, Régis-Lebrun, Marc Vaux, Le Point Cardinal:* Victor Brauner; *Kollar, Jean Colas:* Jean-Michel Franck; *Pierre Berdoy:* Quatre pièces, Hôtel Montmorency; *Pierre Berdoy, Paul Genest, Photo-Proix, Photo Jéré, Jacqueline Hyde:* Sièges.

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture et page 32; Bijtebier: page 5; Gérondal: page 6; Conzett & Huber: pages 17 et 18; Pierre Berdoy: pages 23, 59 et 60; Fleming: page 31.*

Notre couverture: *Enluminure de Victor Brauner pour un manuscrit de René Char, les Quatre Fascinants. 32×29 cm.*

Notre prochain numéro

Tableaux de fleurs • Lubin Baugin • L'art et ses facettes • Au Salon de Mai

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.— • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

Ce que cet homme a créé, c'est plutôt des merveilles que des inventions dues à l'habileté humaine.

Journal de Constantyn Huygens (1629-1631).

La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530), tel est le titre de l'ouvrage monumental et classique de Paul Durrieu, paru en 1921. Ce titre rappelle une époque, celle où les « enlumineurs-historieurs » étaient des artistes d'avant-garde. Dans l'enluminure des livres, beaucoup de nouveautés artistiques apparurent alors pour la première fois surtout dans les bordures, un vrai champ d'expériences. Il est bien connu que l'art des manuscrits était un art de luxe, un art de l'exemplaire unique, et que l'invention de l'imprimerie en fut l'ennemie mortelle. Au début du XVIe siècle la position des livres enluminés devenait de plus en plus menacée.

Autour de l'année 1500 florissait entre autres le Maître de Marie de Bourgogne. Il fut le plus original, le plus inventif des enlumineurs d'alors. On pourrait s'imaginer que ce maître marqua un point culminant tout à fait à la fin d'un développement. Fait étonnant: beaucoup plus tard encore, la grande et splendide tradition des enlumineurs flamands ranimait sa force immanente en produisant un homme qui prolongea cette tradition jusqu'au seuil du siècle baro-

GEORG HOEFNAGEL

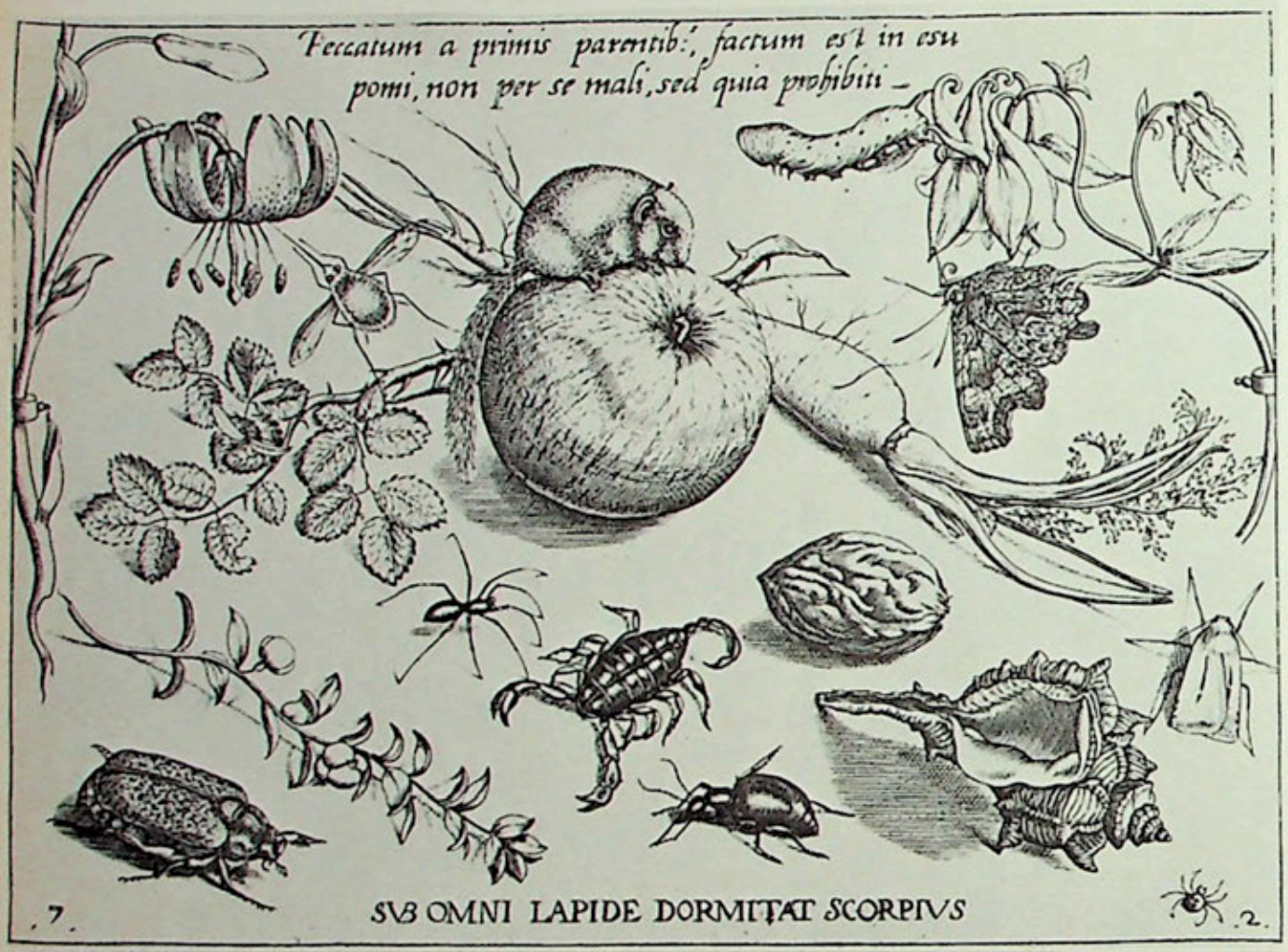
LE DERNIER DES GRANDS MINIATURISTES FLAMANDS

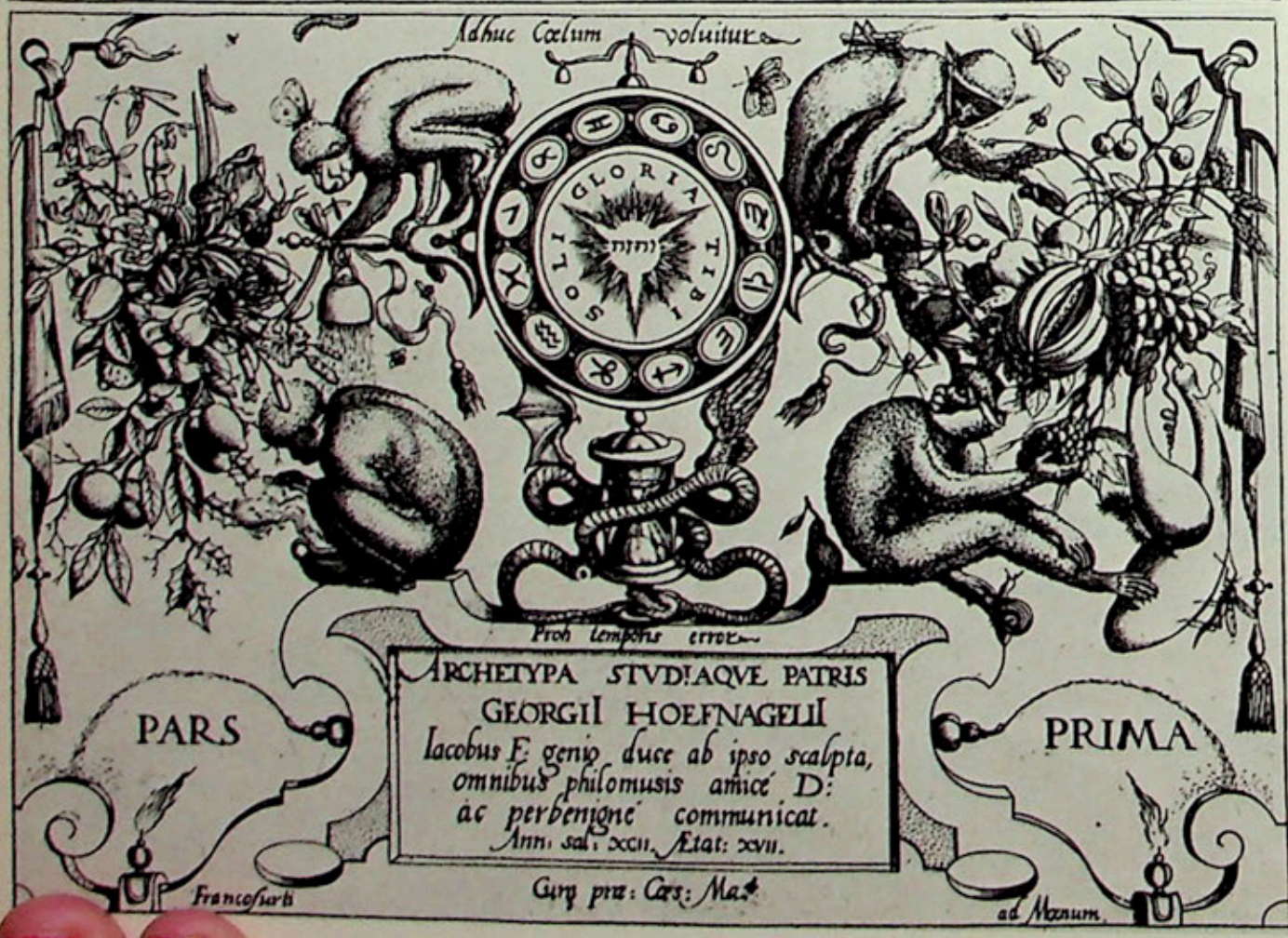
PAR INGVAR BERGSTRÖM

▲ *Georg Hoefnagel:* Vase de fleurs entouré d'insectes, de fruits et de fleurs. *Parchemin. 205×320 mm. Sibiu, Musée Bruckenthal.*

Ci-dessus, à droite

Georg Hoefnagel: Vase de fleurs entouré d'insectes, de fruits et de fleurs. *Parchemin. 220×330 mm. Signé* G. Houf. 97. *Sibiu, Musée Bruckenthal.*





Il fut à son tour le grand rénovat de la miniature.

Hoefnagel naquit en 1542 à Anve Il était le fils d'un riche marchand diamants. Sa mère était la fille d' orfèvre, fournisseur de bijoux de Fra çois Ier. La formation de Hoefnagel f parfaite, elle fit de lui un érudit famili de l'art, des lettres et des sciences. A début, jouer avec crayons et pinceau n'était probablement qu'un aspect d son éducation très soignée. En 156 1567, il entreprit un grand voyage d'ét des en France et en Espagne — dan ces deux pays il dessinait des vues d diverses villes pour un ouvrage géo graphique que publiait le chanoin Georg Braun ou Bruin de Cologne. E 1569 il visita l'Angleterre.

Hoefnagel jeune homme employait donc bien son temps. Il pouvait vivre à son aise, il jouissait des bienfaits de son époque, mais en éprouvait aussi les maux. La Flandre des dernières décennies du XVIe siècle n'était plus un pays heureux. L'histoire de cette période fut agitée: l'invasion espagnole provoqua la désorganisation de la vie économique, les mises à sac, la multitude de réfugiés malheureux qui se dispersaient à l'étranger. Ces réfugiés se composaient de nobles autant que de représentants des autres classes de la population.

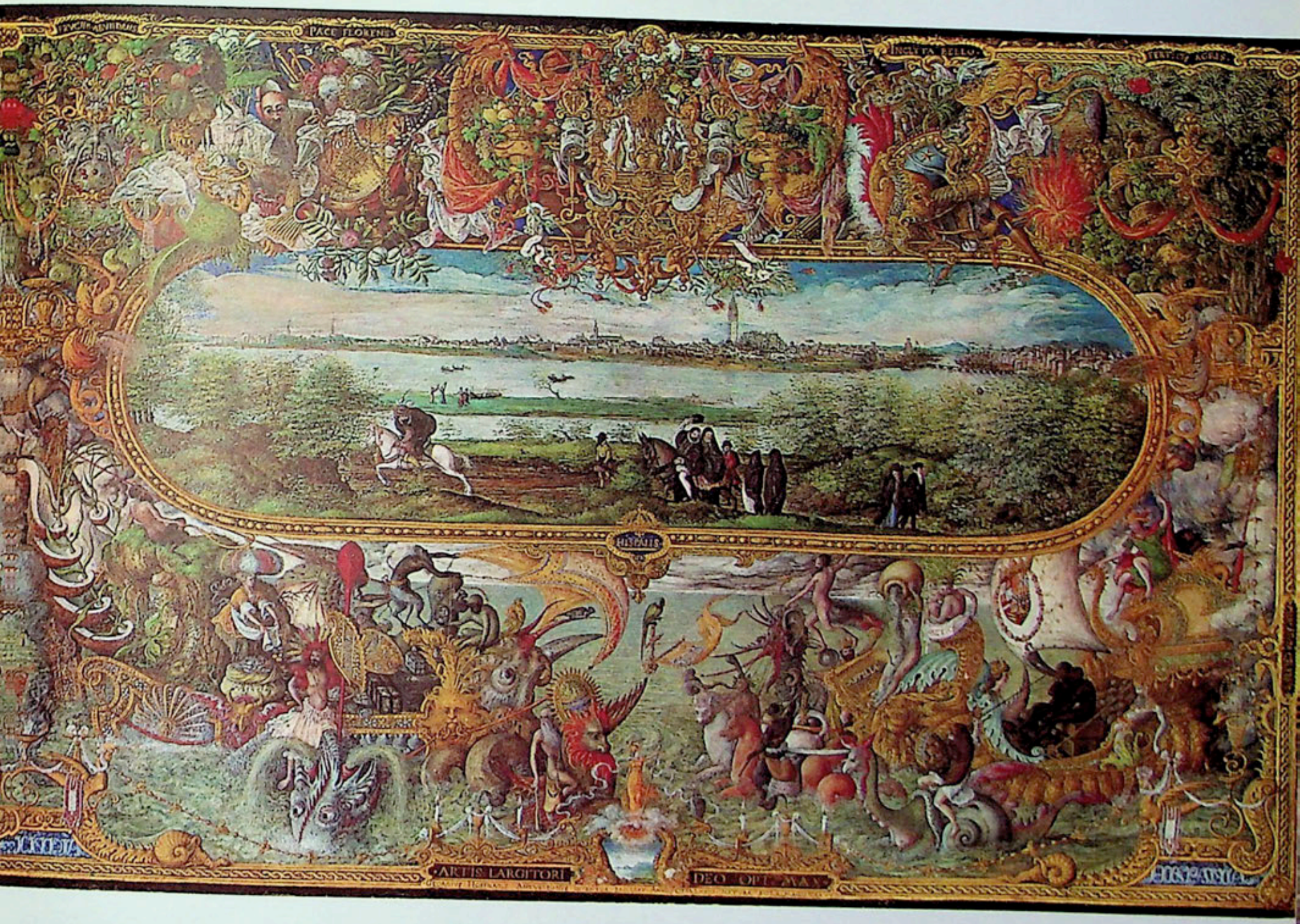
A la Bibliothèque de Rouen se trouve un petit volume d'emblèmes par Hoefnagel. Ils ont tous pour sujet la patience. C'est un manuscrit de 1569, produit pendant le séjour anglais, et destiné à être offert en cadeau à son grand ami Joannes Radermacher. Les dessins y traduisent un certain dilettantisme. Chacun est accompagné de vers explicatifs (en flamand, en français, ou en espagnol). La langue est un peu entortillée. Malgré ces défauts, le livre est devenu un document humain et historique. Au fond des vers vibrent des sentiments vrais: la compassion de Hoefnagel pour son peuple et son pays. Dans cette situation, quand il voulait faire valoir la vertu de patience, c'est en exprimant des idées stoïciennes à couleur chrétienne. Le premier emblème est une allégorie de la Patience. A côté d'elle se trouve une autre personnalité, l'Espoir, montrant du doigt le ciel. Le poème qui l'accompagne finit par ces mots: « Mettez votre

Ci-contre et ci-dessus

Jacob Hoefnagel: Deux planches des Archetypia studiaque patris Georgii Hoefnagelii, *gravées par Jacob Hoefnagel d'après des compositions de son père et publiées à Francfort sur le Main en 1592.*

Page ci-contre

Georg Hoefnagel: Vue de Séville. *Parchemin. 216×323 mm. Signé* Georgius Hoefnagle Antverpianus inventor faciebat Anno 1573 natura sola magistra. *Bibliothèque Royale de Bruxelles.*


PACE FLORENS
INCLYTA BELLO
ARTIS LARGITORI
DEO OPT MAX

IPSA DIES APERIT
CONFICIT
IPSA DIES.

Florete flores, quasi
Lilium, et date odorem,
Et frondete in gratia:

Et collaudate canticum,
Et benedicite Dominum
In operibus suis. Ecc: 38.

ROSA QVÆ PRÆTER
IERIT NE QVÆ
RAS ITERV.

Homo sicut fœnum dies
eius, tanquã flos agri
sic efflorebit. Psal. 102.

Omnis caro fœnum,
Et omnis gloria eius
quasi flos agri. Isa. 40.

espoir et votre confiance en Dieu. Bienheureux celui qui ne se fie qu'à Lui.» Mettre une œuvre sous le signe de Dieu, voilà ce qui est très caractéristique de Hoefnagel.

En 1576, il vécut lui-même l'expérience de la mise à sac espagnole — la maison de ses parents fut complètement pillée par la soldatesque. Dans son livre publié en 1604, Carel van Mander raconte que les soldats auraient même trouvé des pierres précieuses et des bijoux cachés au fond du puits.

Ce fait, semble-t-il, changea le projet de Hoefnagel de mener une existence de riche marchand comme son père. Dorénavant il était obligé de compter entièrement sur ses dons artistiques pour vivre.

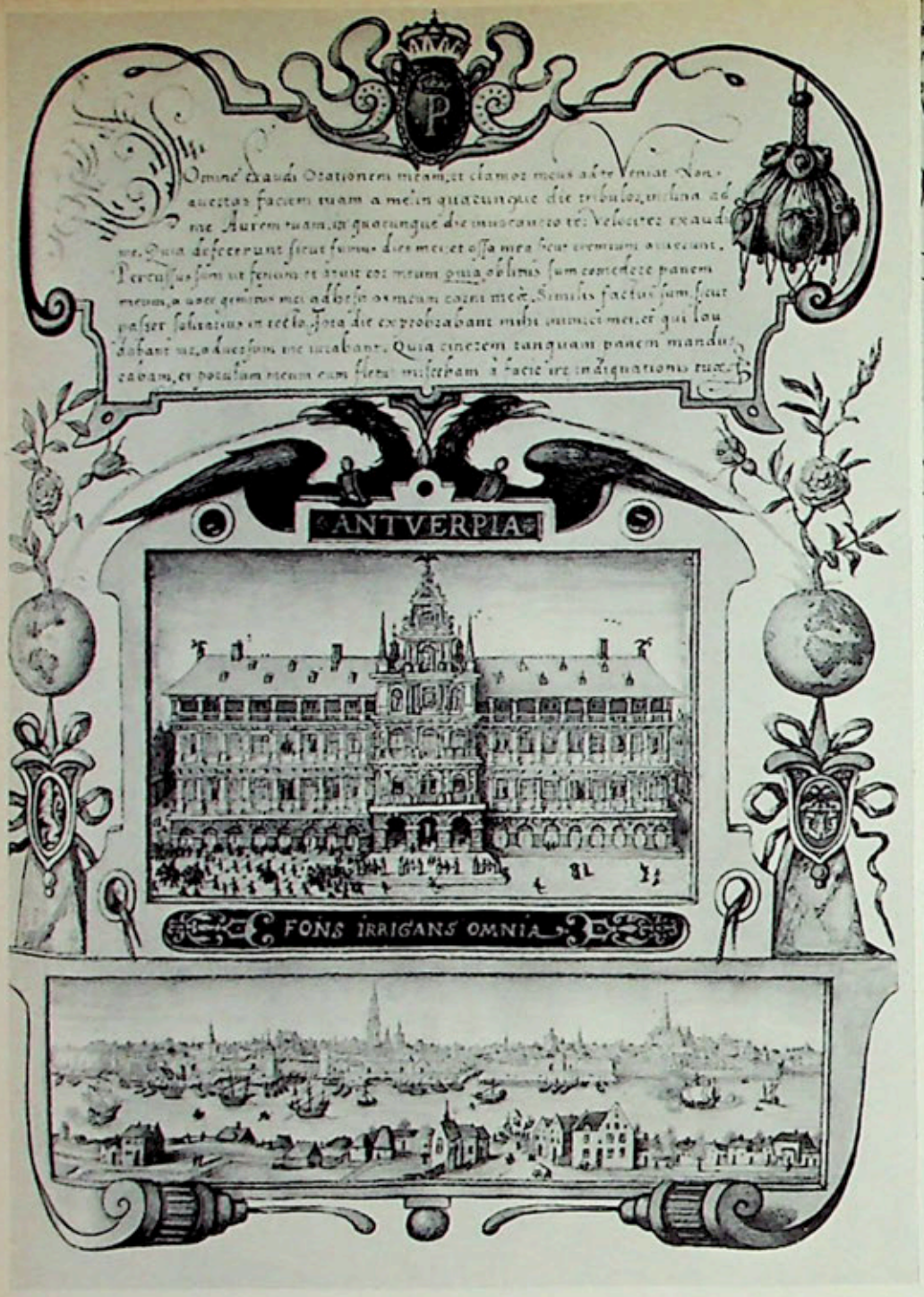
En 1577 Hoefnagel partit pour l'Italie afin d'y faire carrière. Il était en compagnie du fameux géographe, son ami intime Abraham Ortelius, et dessinait beaucoup de perspectives et de paysages.

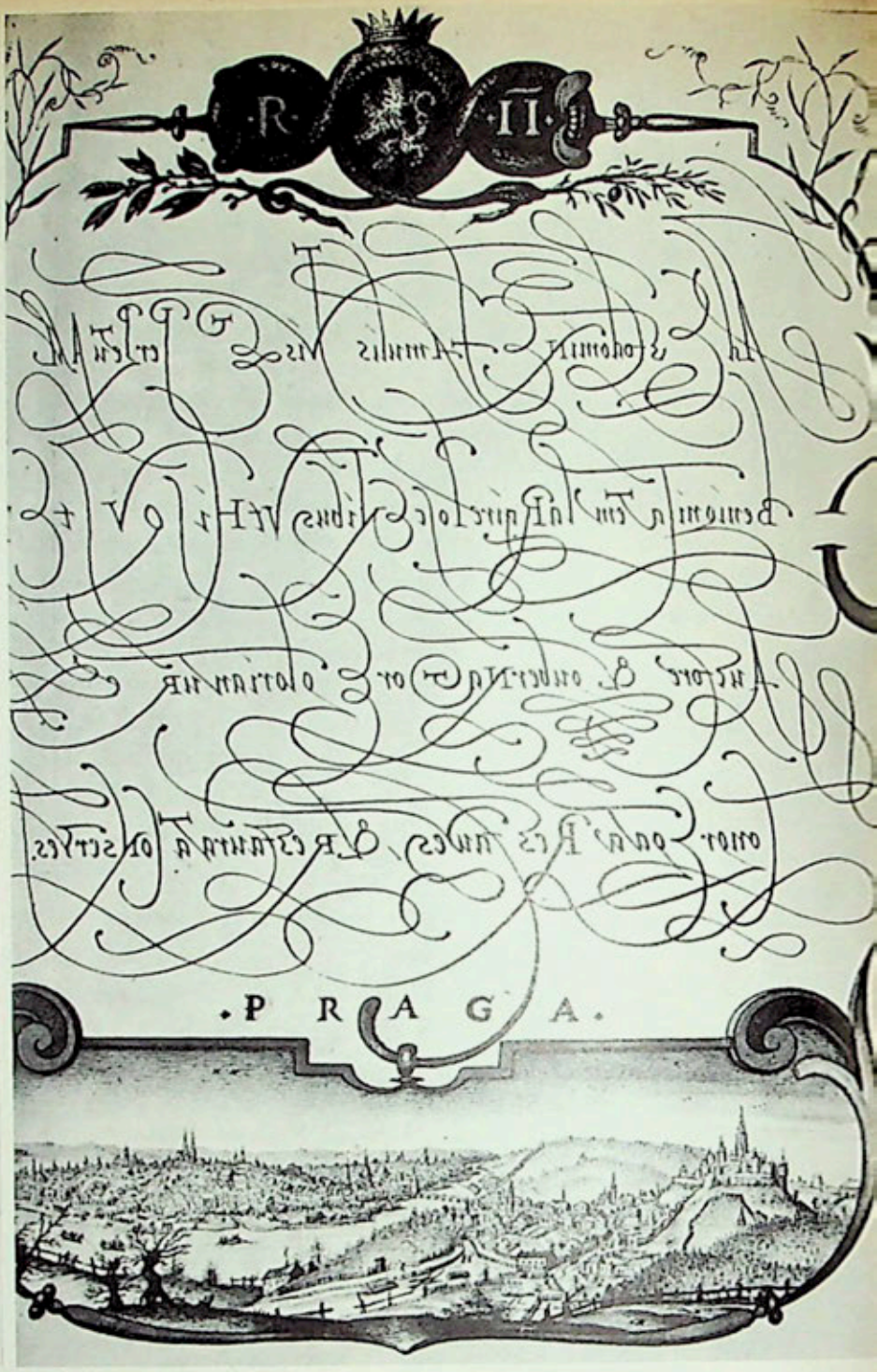
En route pour l'Italie, par l'entremise du banquier Fugger à Augsbourg, les deux voyageurs furent reçus par Albert V, duc de Bavière. Celui-ci persuada Hoefnagel d'entrer à son service comme peintre de la cour. Jusqu'à sa mort, en 1600 à Vienne, il fut chargé de cette fonction chez le duc Guillaume de Bavière, l'archiduc Ferdinand de Tyrol et l'empereur Rodolphe II.

◄ *Georg Hoefnagel:* Trois pages d'un missel *enluminé pour Ferdinand de Tyrol, entre 1581 et 1590. 392×286 mm. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.*

Page ci-contre

Georg Hoefnagel: Diptyque sur parchemin. Chaque feuille: 126×185 mm. Monogrammé GHF et daté 1591. Musée de Lille.





Passons à l'étude de quelques œuvres de Hoefnagel et au plaisir qu'elles nous donneront. 1573, telle est la date que porte la *Vue de Séville* qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Bruxelles (voir page 5). Le paysage, avec la ville espagnole, rendu avec une discrète et fine sensibilité, est conçu dans la tradition flamande de Pierre Breughel l'Ancien et de son entourage. Mais, ce qui domine la petite feuille de parchemin, c'est la bordure. Ici Hoefnagel a accumulé des figures humaines, des êtres allégoriques et fantastiques, bêtes, poissons, fruits, objets divers. Il s'agit d'emblèmes de guerre et de paix, d'attributs de la nature. Le tout est très lourd, très surchargé, d'un rythme majestueux en même temps que brillamment peint: c'est l'œuvre d'un miniaturiste d'une assurance rare.

En somme, on pourrait dire que cette feuille anticipe sur l'expression intense de l'abondance que trouvera le baroque flamand — on pense déjà à Rubens, Jordaens et aux tapisseries magnifiques de leur époque.

Parmi les trésors de la Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne se trouve un missel romain enluminé par Hoefnagel de 1581 à 1590 pour Ferdinand de Tyrol (voir page 7). La dizaine d'années qu'il y a employée constitue une période assez courte vu l'étendue de la tâche — six cent cinquante pages somptueusement enluminées.

Une très grande variété de composition règne dans la décoration des pages de ce missel. Deux ou trois d'entre elles, étonnantes par la simplicité de leur conception, représentent une fleur solitaire dans un vase. Dans l'*Hortulus animae* de Simon Bening (env. 1483-1561), on trouve déjà des vases à fleurs très simples, dont l'un contient seulement deux tiges de violettes. La différence est que chez Bening, les vases sont placés dans des niches gothiques, faisant partie de la bordure. Ils sont donc subordonnés à celle-ci. Les vases de Hoefnagel jouissent d'une plus grande indépendance, car ils sont placés librement dans les bordures vides, sans partition décorative.

Sur une autre page (voir p. 7, à droite), Hoefnagel a dessiné et peint deux plantes complètes, comme dans un herbier, avec leur tige, leur feuillage, les fleurs et les racines. Il les a représentées reposant sur le parchemin où se projettent les ombres portées. Pour rendre plus convaincant le trompe-l'œil, Hoefnagel a figuré dans le parchemin deux fentes

Ci-dessous et page ci-contre

Trois pages d'un livre calligraphique de G. Bocskay *enluminé par Georg Hoefnagel pour Rodolphe II (1591-1594), 130×180 mm. Page ci-contre, à gauche, l'Hôtel de Ville d'Anvers et vue de la ville ; à droite, vue de Prague. Ci-dessous : page de titre, avec la dédicace à Rodolphe II, et des portraits en médaillon de la famille impériale. Musée de Vienne.*

dans lesquelles se glissent les tiges. Mais cet arrangement n'est pas nouveau. On le trouve déjà dans le remarquable manuscrit, conservé à Cracovie, du Maître de Marie de Bourgogne, dont nous avons parlé plus haut. Ici, Hoefnagel suit la tradition des miniaturistes de la fin du Moyen-Age. C'est au contraire celle de la Renaissance et des grotesques à l'antique qu'il adopte dans telle autre page (voir page 7, en bas) dont les motifs clairement répartis s'ordonnent en une composition précise, où l'invention pourtant joue librement.

Il est arrivé au maître de se qualifier, d'*inventor hieroglyphicus et allegoricus*. Le missel, comme toute son œuvre, montre sa grande expérience en ce domaine: les pages regorgent de symboles, d'emblèmes et de métaphores. Fréquemment on trouve, entre autres choses, des idées de vanitas illustrées.

Le point culminant dans l'œuvre de Hoefnagel est représenté par les miniatures qu'il exécuta pour le livre de Georg Bocskay, maintenant à Vienne. Ce manuscrit a appartenu jadis à l'empereur Rodolphe II. Il avait été terminé en 1574 par le fameux Hongrois Bocskay, considéré par van Mander comme le meilleur du monde dans son art, qui y avait écrit en des graphies diverses et avait laissé de grands espaces vides, probablement destinés à être décorés par un enlumineur.

En 1591-1594 Hoefnagel travaillait à cette tâche avec une faculté d'invention extraordinaire (voir pages 8 et 9). De petites vues de villes et d'architectures, des portraits en miniature encadrés, et des ornements d'une grande élégance, tout cela concourt à créer un ensemble des plus bizarres. A chaque page Hoefnagel offre une solution d'idée et de composition complètement nouvelle.

Voici (voir page 9) une feuille offrant des portraits en miniature accrochés à des ornements; des oiseaux, quelques petites fleurs, quelques emblèmes complètent la composition. Tel autre feuillet est dominé par un cadre lourd, ressemblant à celui d'un rétable, et couronné d'un aigle à deux têtes. A l'intérieur, se trouve une représentation de l'hôtel de ville d'Anvers; la « prédelle » montre une vue de la même ville, où Hoefnagel naquit en 1542. Au-dessus, un cadre d'ornements très légers renferme l'écriture calligraphique (voir p. 8, à gauche).

(Suite en page 66.)

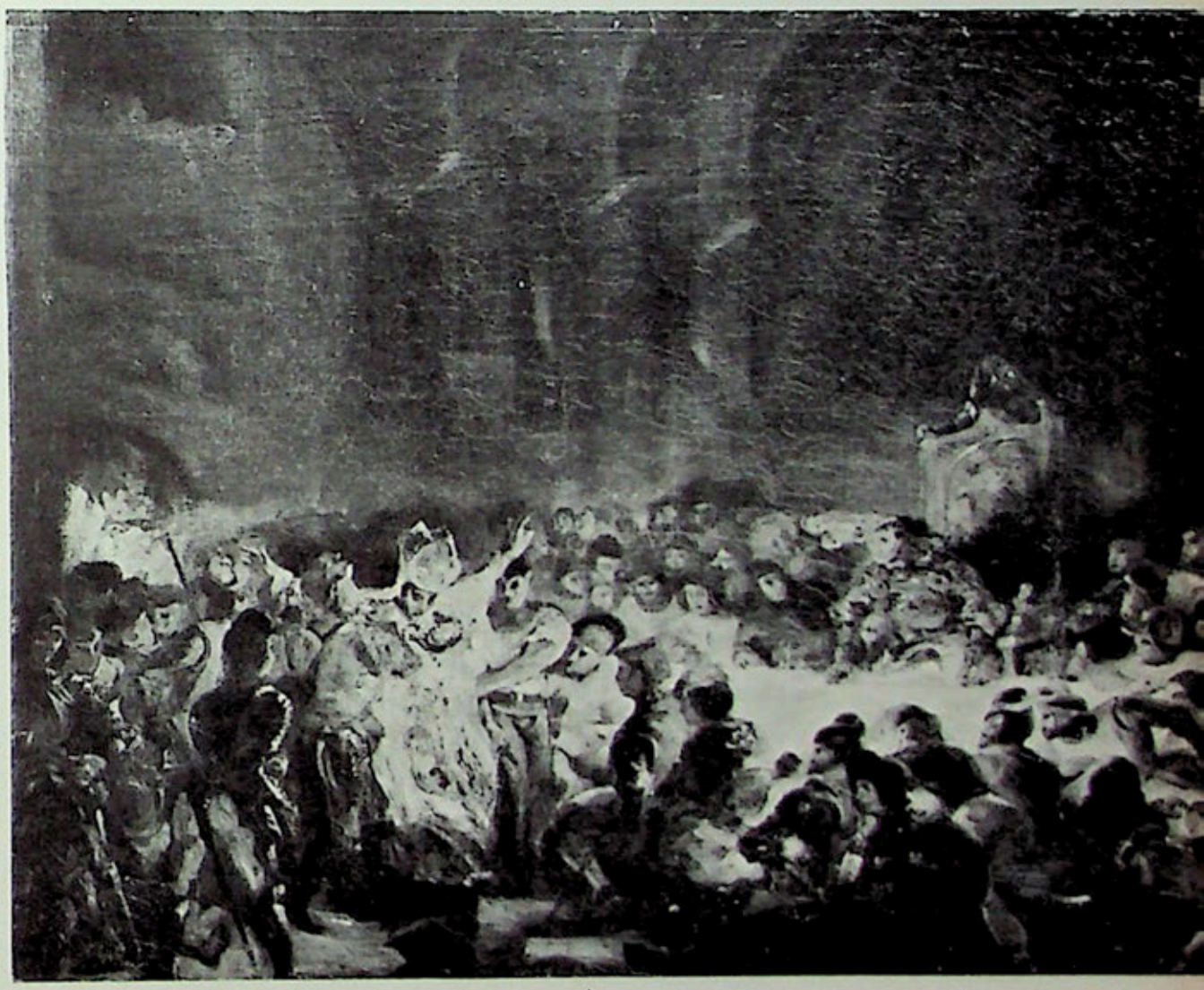
DELACROIX ENTRE LES ANCIENS ET LES MODERNES

PAR JEAN-FRANÇOIS REVEL

Il se trouve, aujourd'hui encore, quelques personnes pour croire que Baudelaire, dans ses écrits sur l'art, a expliqué, défendu, pressenti la peinture de l'avenir, l'impressionnisme naissant et même l'évolution des arts au XXe siècle, alors qu'il fut le Joseph de Maistre de l'esthétique picturale — rapprochement qui ne lui eût pas déplu — et célébra en réalité la dernière et magnifique incandescence de la peinture ancienne. Car, plus heureux que Maistre, il eut quelque chose de grand à opposer à l'avenir.

Delacroix est presque l'unique sujet et, au fond, le seul important sujet de sa critique d'art, il est *décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes*. Et cela, non parce qu'il annonçait une transformation d'ailleurs inutile, mais parce qu'avec lui la peinture s'arrête. Il ramasse en lui tout le passé en même temps qu'il le chauffe à blanc. *Supposez que le bagage d'un des vieux illustres se perde, il aura presque toujours son analogue qui pourra l'expliquer et le faire deviner à la pensée de l'historien. Otez Delacroix, la grande chaîne de l'histoire est rompue et s'écoule à terre.* On voit le sens du compliment bizarre que Baudelaire fit à Manet, lorsqu'il le félicita d'être *le premier dans la décadence de son art*. Quant à Guys, la fameuse « modernité » qu'il aime en lui n'a pas les traits réalistes que nous lui prêtons d'ordinaire, car elle est *la pompe de la vie, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante*. Guys est comme une annexe abordable à Delacroix, la boutique par rapport au grand couturier.

Rarement preuve de la perspicacité d'un critique fut mieux administrée puisque nous avons le *Journal*, publié en 1893 et pour cause ignoré de Baudelaire. Il est toujours conjectural de

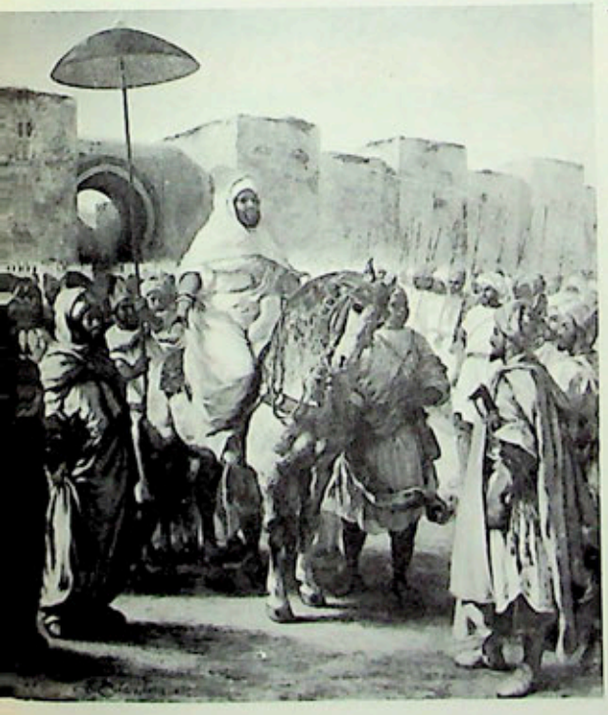


◄ *E. Delacroix :* La justice de Trajan. *1840. Toile. 495×396 cm. Musée de Rouen. « Je ne me rappelle pas qu'un de mes tableaux, vu longtemps après l'avoir oublié, m'ait fait autant de plaisir. Malheureusement, une des parties les plus intéressantes, était cachée, la femme aux genoux de l'Empereur. Ce que j'ai pu en voir m'a paru d'une profondeur qui éteignait tout ce qui était alentour ». Ce texte, comme tous ceux qui accompagnent les illustrations, est extrait des écrits d'Eugène Delacroix.*

▲ *E. Delacroix :* Le meurtre de l'Evêque de Liège. *1829. Esquisse sur toile. 60×72,5 cm. Musée de Lyon. « Quand nous jetons les yeux sur les objets qui nous entourent, nous remarquons, entre les objets qui s'offrent à nos regards, une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une harmonie générale... Cependant, il s'en faut que la plupart des grands maîtres s'en soient préoccupés. »*

▲

E. Delacroix: Jeune tigre jouant avec sa mère. *1830. 130×195 cm. P. P. Rubens:* Chasse aux lions. *Paris, Musée du Louvre. « Rubens, cet Homère de la peinture... » « J'ai sous les yeux* Les Chasses *de Rubens, une entre autres, celle aux lions... Tout cela est fait pour frapper l'imagination, et l'exécution est admirable. Mais l'aspect est confus, l'œil ne sait où se fixer, il a le sentiment d'un affreux désordre ».*



E. Delacroix: Le sultan Abd-el-Rahman. *Dessin préparatoire. 60×49,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Ci-contre,* Le Sultan Abd-el-Rahman. *Toile. 377×340 cm. Musée de Toulouse. « Les peintres qui ne sont pas coloristes font de l'enluminure et non de la peinture. La peinture proprement dite, à moins qu'on ne veuille faire un camaïeu, comporte l'idée de la couleur comme une des bases nécessaires. L'ébauche (des coloristes) doit présenter également la proportion, la perspective, l'effet et la couleur ».*

reconstituer l'esprit et la philosophie d'une œuvre plastique, sauf lorsque des textes viennent appuyer ces conjectures, surtout des textes sincères, écrits par l'artiste pour lui-même. L'esthétique du *Journal*, que Baudelaire a énoncée sans erreur à partir des œuvres peintes et de quelques conversations avec Delacroix, offre le caractère d'une doctrine raisonnée, appuyée sur des arguments explicites, des références historiques précises, elle constitue un programme motivé avec vigueur et appliqué avec la certitude de détenir la vérité. Pour le retracer, il faut se fier plus au *Journal* qu'aux articles publiés par Delacroix de son vivant. Ces articles sont d'ailleurs remarquables mais il n'y livre pas toujours le dernier mot de son jugement: si le grand bien qu'il y dit d'artistes aussi inégaux que Decamps, Prudhon, Gros, Géricault, Charlet, est corroboré par ce qu'il dit d'eux dans son *Journal*, par contre son appréciation intime sur Poussin, Michel-Ange, Lawrence, Reynolds, Puget va parfois jusqu'à contredire du tout au tout son admiration publique. Il est à son honneur que ce ne soit précisément pas à l'endroit de ses contemporains que cette contradiction se manifeste.

Contradiction moins troublante, au demeurant, que celle qui oppose, partiellement au moins, ses idées à ses œuvres. Si tous les tableaux de Delacroix avaient disparu et si nous n'avions de lui que ses écrits, nous pourrions croire parfois que nous avons affaire au plus borné des peintres académiques. Comment, d'après certains passages, devinerions-nous en lui l'auteur des chevaux roses, des paysans lilas, des fumées rouges? D'où induire l'emportement de la couleur, le casse-cou de la composition mouvementée, l'inattendu des rattrapages, la jonglerie des lignes, toujours rebondissantes et le modelé des surfaces, vibrant de hachures? Le Delacroix des ébauches, des études, des croquis aquarellés, de ces dessins de campagne et d'arbres, si émouvants, faits à Nohant ou à Champrosay, le Delacroix que nous aimons tant aujourd'hui, est-ce Delacroix tel qu'il se voyait lui-même? Son œuvre, à ses yeux, c'était les grandes décorations du Palais-Bourbon, le plafond d'Apollon au Louvre, la chapelle des Anges à Saint-Sulpice, ses grands tableaux de salons, dont les titres pompeux: *La Justice de Trajan, Le meurtre de l'Evêque de Liège* ou *Les Derniers moments de Marc-Aurèle,* restent si traditionnels.

Loin d'anticiper sur l'évolution et de tendre à libérer la peinture de la narration, il reste furieusement attaché à la dignité du sujet, conçu comme l'illustration de la légende, ou de l'histoire légendaire de l'homme saisi dans les circonstances exceptionnelles de la vie, ou encore comme l'expression allégorique d'idées générales. C'est sur ce terrain qu'il se veut révolutionnaire, le terrain sur lequel Titien, Rubens, Véronèse et Delacroix terrassent des adversaires qui s'appellent David, Ingres, Poussin, et qui sont proches bien qu'adversaires, pour avoir choisi l'autre côté d'une même barrière. Le voyage au Maroc permet à Delacroix d'écrire que l'antiquité de David est fausse, qu'il trouve en Afrique du Nord, lui, l'antiquité vivante, ou ce qui peut la faire deviner, attitudes, couleurs, vêtements. Il croit sauver ce que David avait compromis, non pas changer de système pictural mais seulement transformer celui qui existe, ou plutôt en retrouver, en extraire les plus belles possibilités, en dépit de ce romantisme auquel l'opinion s'obstine à l'identifier, quoiqu'il aime par dessus tout Voltaire, Casanova, Mozart, Cimarosa, réprouve Beethoven, exècre Hugo, Balzac, Berlioz et Verdi. Certes dans ces condamnations intervient pour une large part cette haine de la mode qu'éprouve tout inventeur véritable, tout amateur sincère, dans la mesure où l'on ne peut pas aimer profondément la nouveauté sans haïr la contrefaçon de la nouveauté. Mais ces jugements portent aussi sur le fond, et résultent chez Delacroix de l'application rigoureuse des règles classiques: unité, simplicité, clarté de l'ordonnance, bannissement du superflu, exclusion des détails triviaux et de la surcharge, épuration et transposition stylisée d'un réel ennobli par l'imagination et filtré par la raison. Il renouvelle la peinture à l'intérieur d'un langage qui est précisément celui qui allait être remplacé et, à la veille de son effondrement, il en exalte les vertus et lui infuse une vitalité inespérée.

La leçon tirée par les impressionnistes, surtout les néo-impressionnistes, des méthodes employées par Delacroix dans l'exploitation de la couleur résulte d'un véritable détournement d'usage — fort heureux et légitime, bien entendu. Ce qui, pour Delacroix, était un moyen, est devenu pour eux un but, ou, plus exactement, un moyen mis par eux au service de buts qu'il eût récusés. Et, pour résister à cette manie d'histoire, par laquelle on finit par ne plus chercher à voir chez un maître que la part de son œuvre qui s'est transmise à ses successeurs, il faut réintégrer cette part à la pensée de Delacroix lui-même, si du moins c'est l'œuvre de Delacroix qu'il s'agit de comprendre, de son point de vue à lui, qui a vécu de 1798 à 1863, et non point en 1890.

On sait en quoi consiste la révolution « coloriste » faite par Delacroix. Signac l'explique à merveille dans son *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899) et le *Journal* est assez fourni sur ce point. C'est Constable et Turner qui firent comprendre à Delacroix que pour exploiter toutes les possibilités de la couleur il ne faut pas l'étaler par larges couches uniformes, en surface, mais la composer par petites touches juxtaposées. *Constable*, écrit Delacroix, *dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il était composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'il la font ordinairement d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons.* Delacroix évite les teintes plates, le mélange des couleurs pures sur la palette: il les applique directement sur la toile, en fines hachures, d'ailleurs elles-mêmes toujours dégradées, jamais uniformes. Il utilisa aussi la loi du contraste simultané, énoncé en 1839 par Chevreul, dont il connaissait les travaux, et du mélange optique, que systématiseront les néo-impressionnistes. Dans la galerie d'Apollon, au Sénat et à la Chambre, écrit Signac *on pourrait facilement constater que les teintes les plus fraîches et les plus délicates des chairs sont produites par de grosses hachures vertes et roses juxtaposées.* Et Delacroix compare chaque touche à la note d'une partition musicale, isolée et qui pourtant n'existe qu'en relation avec les autres. *A une certaine distance, la touche se fond dans l'ensemble, mais elle donne à la peinture un accent que le fondu des teintes ne peut produire.* D'où la découverte du ton local: *Dans Véronèse, le linge froid dans l'ombre, chaud dans le clair. Tons dorés et rouges des arbres, ombres bleues*

Page ci-contre

E. Delacroix: Saint Barnabé guérissant les malades *d'après Véronèse. Aquarelle. Musée de Rouen. « Cette école vénitienne, dont Titien est le flambeau, les grands tableaux de ce maître, ceux de Véronèse, du Tintoret sont des exemples de la verve unie à la puissance. »*

◄ *E. Delacroix:* Une sainte martyre, *d'après Zurbaran. Musée de Béziers. « Dîné avec M. M. Hartley et Muller, et été avec eux en voiture voir la Cartuja. Beaux Zurbaran dans la sacristie ». (Séville, 1832.)*

▲

◄ *E. Delacroix:* La mort de Marc-Aurèle. *Ci-dessus, Esquisse sur toile. 26×33 cm. Musée de Lyon. Ci-contre,* La mort de Marc-Aurèle. *Toile. 262×337 cm. Musée de Lyon. « Ce qui fait précisément de l'esquisse l'expression par excellence de l'idée, c'est non pas la suppression des détails, mais leur subordination aux grands traits... La difficulté consiste donc à retourner dans le tableau à cet effacement des détails, lesquels sont la composition, la trame même du tableau ».*

▲

J.-B. Corot: Le baptême du Christ. *Paris, église Saint-Nicolas du Chardonnet.* « *Corot... son grand* Baptême du Christ. *Ses arbres sont superbes. Je lui parlais de celui que j'ai à faire dans* l'Orphée. *Il m'a dit d'aller un peu devant moi et en me livrant à ce qui viendrait* ».

E. Delacroix: Les grecs illustres. *Détail. Coupole de la Bibliothèque du Sénat.* « *L'antique est toujours égal, serein, complet.* » *Plus loin, à droite:* La captivité de Babylone. *Détail. Bibliothèque du Palais-Bourbon.* « *Sujets de la fable toujours neufs. Sujets modernes difficiles à traiter avec l'absence de nu et la pauvreté des costumes. L'originalité du peintre donne de la nouveauté aux sujets* ». ►

Page ci-contre,

E. Delacroix: Diane surprise par Actéon. *Toile. 196 × 166 cm. Musée de Sao Paulo.* « Sur le paysage *comme accompagnement des sujets. De l'ignorance où ont été presque tous les maîtres de l'effet qu'on peut en tirer. Rubens, qui faisait bien le paysage, ne s'inquiétait pas de le mettre en rapport avec ses figures. et lumineuses... Tout bord de l'ombre participe au violet.* Rien n'est plus souvent exprimé que cette vérité chez Delacroix: l'unité de la lumière et de la couleur, l'inexistence d'une lumière blanche homogène et de couleurs fixes enfermées dans les contours des objets, la forme obtenue à partir de la modulation même des reflets colorés et non point au moyen d'une ligne frontière remplie d'un coloriage fondu et irréellement régulier, les surfaces que l'on fait « vibrer » par les hachures contrastées. *L'immense majorité des hommes s'obstine à voir en uniforme blanc les chevaux roses, bleus ou verts,* écrit Théophile Thoré sans doute en hommage au cheval rose de la *Justice de Trajan* et au cheval bleu des *Massacres de Scio.* Delacroix a bien vu en outre que la couleur est une transparence, et non pas un rideau opaque et qu'elle réfracte la lumière avec des intensités variables selon la nature du support, qui la réfléchit lui-même avec plus ou moins d'éclat: papier blanc, toile préparée avec un « fond » ou mur. La relation support-matière-lumière, capitale chez les aquarellistes anglais qu'il admirait tant, Bonington, les frères Fielding, n'est peut-être comprise aussi subtilement que par les grands peintres chinois: c'est elle qui du noir même fait une couleur. C'est leur utilisation de la couleur par couches lisses qui rend les peintres du XVIIIe siècle odieux à Delacroix, nommément Boucher, et surtout Van Loo, auquel il semble réduire tout le siècle. Ce sont de faux habiles, qui cèdent aux « facilités de la brosse ».

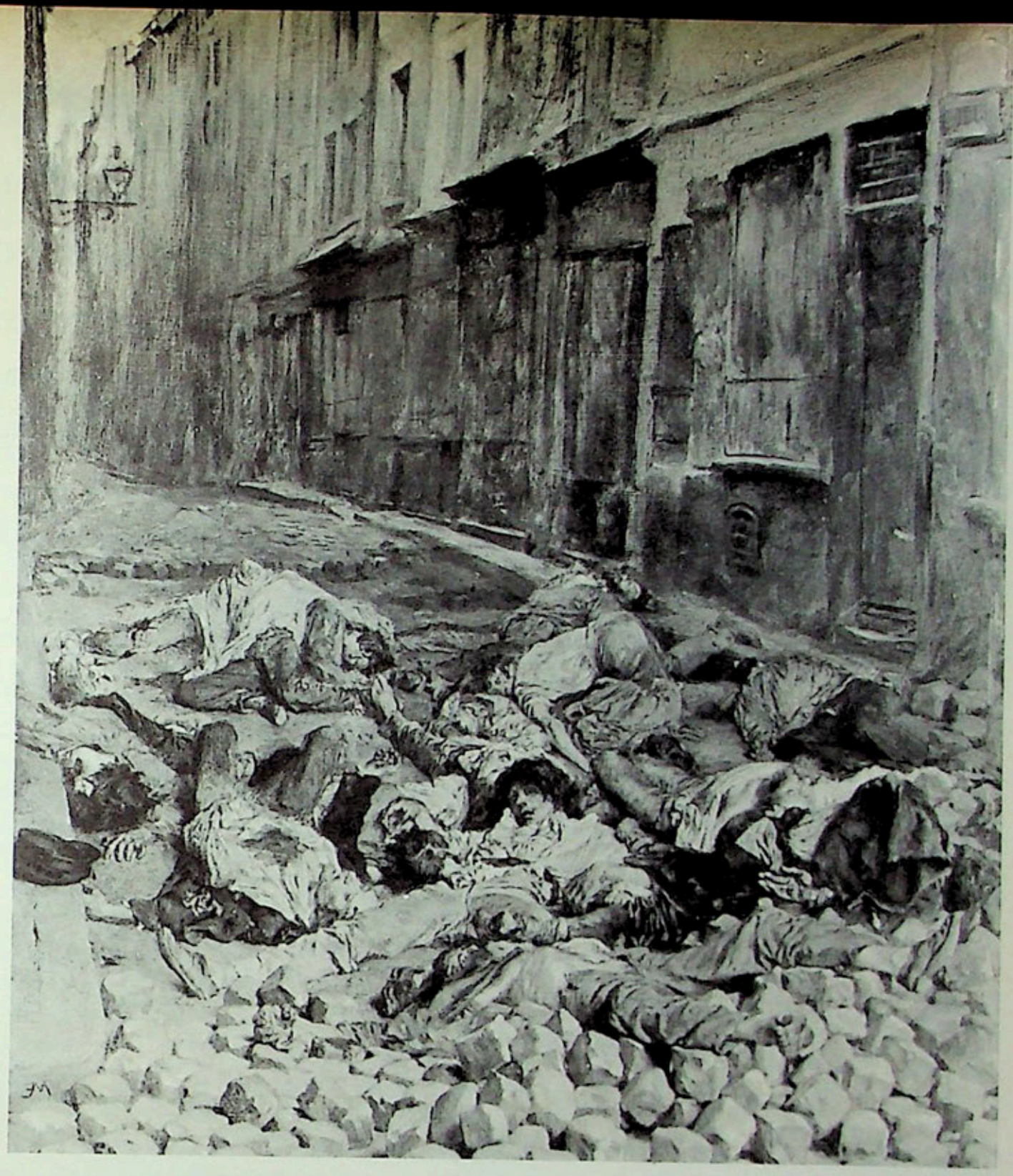
Car pour Delacroix, et c'est ici que son esthétique appartient à la tradition ancienne, un tableau doit toujours donner beaucoup plus qu'une satisfaction plastique et colorée, due à « une niaise

▲

E. Delacroix: Arabes en course. *1847. Toile. 66×81,5 cm. Coll. O. Reinhart. Quand Delacroix peint ce tableau, son bref voyage au Maroc date déjà de quinze ans. Mais jusqu'au bout l'imagination ne cessera d'aviver des impressions que l'imagination dès le début avait aussitôt recréées. « Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique ».*

habileté de la main ». L'originalité consiste pour lui non pas à neutraliser le sujet mais à l'enrichir. Il est révolutionnaire, à ses propres yeux, parce qu'il choisit ses sujets non seulement dans la mythologie, dans l'ancien et le nouveau Testament, dans l'histoire, mais aussi chez Dante, Byron, Shakespeare ou Walter Scott. Bien plus, il ne s'agit pas de sujets-prétextes, le sujet est pour lui le ressort même de l'inspiration, et, dans le *Journal*, il lui arrive fréquemment de faire des listes de sujets, pour imprimer de l'élan à son imagination. *Vu le Christ ressuscitant, du Carrache. Le terne et le froid de cette peinture m'ont fait voir ce que ce sujet a de beau.* Le sujet a donc bien pour lui une valeur poétique indépendante de la réalisation. *Une autre qualité très grande, très vaste du talent de M. Delacroix,* dit Baudelaire, *et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire.* Il ajoute, fidèle à l'idée du maître: *Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent et que, malgré l'amour nécessaire qui doit féconder le plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie.* C'est ainsi que, pour Delacroix comme pour Baudelaire, un paysage ne saurait à lui seul constituer un sujet.

Mais si le sujet est essentiel, ce n'est pas à dire qu'il faille tomber dans le réalisme. Le sujet est le fruit de l'imagination, pour Delacroix, et non de l'observation. Même les scènes observées doivent être soumises au traitement de l'imagination. Delacroix continuera à peindre des sujets « orientaux » pendant trente ans, après son voyage au Maroc. *Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique.* *(Suite page 67)*



▲ *J. L. E. Meissonier :* La Barricade. *1849. Paris, Musée du Louvre.* « *J'ai été avec Meissonier chez lui voir son dessin de* La Barricade. *C'est horrible de vérité, et quoiqu'on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être manque-t-il le je ne sais quoi qui fait un objet d'art d'un objet odieux* ».

◄ *A. G. Decamps :* Corps de garde, route de Smyrne à Magnésie. *Chantilly, Musée Condé. 1847. :* « *Decamps... c'est du génie* ». *1860 :* « *Eté voir l'exposition du boulevard. Pas un Decamps ne m'a fait plaisir.* »

UNE VENTE QUI FERA

la maison Sotheby, procédera à la dispersion de cet extraordinaire
d'expliquer à nos lecteurs les conditions dans lesquelles s'effectue cet

Dans le grand salon de sa maison de New York, M. Fribourg avait recréé un ensemble digne des plus belles collections françaises dédiées au XVIIIe siècle : boiseries de chêne sur les murs, lustre de cristal, porcelaines de Chine dans les vitrines, meubles de Carlin, de Riesener, et de Boulle.

DATE La collection Fribourg sera mise aux enchères à Londres au mois de juin. Avec ses associés, M. Peter Wilson, de mble de meubles, d'objets d'art, de tableaux. Nous lui avons demandé acation et de leur parler aussi du mécanisme des grandes ventes aux enchères

Il y a deux catégories de collectionneurs, ceux qui ne peuvent s'empêcher d'accumuler les œuvres d'art, sans se préoccuper de savoir si elles trouveront chez eux une place digne d'elles, et ceux qui au contraire achètent pour embellir leur demeure et en songeant à la manière dont ils pourront y mettre en valeur chacune de leurs acquisitions nouvelles. René Fribourg était de ces derniers. Sa maison de la 84e rue à New York, toute proche du Metropolitan Museum, à l'enrichissement duquel il contribua par des dons sélectionnés, ressemblait à un hôtel particulier parisien du début du siècle. La partie essentielle en était le *piano nobile*, qui avait été conçu et réalisé avec l'aide du décorateur Georges Selz.

L'étage comprenait deux salons. Le premier, sur la façade, était une grande pièce revêtue d'une boiserie de chêne dans le goût de l'époque Louis XVI. Les rideaux de velours rouge, le lustre en cristal de roche, le grand tapis Kang Hsi, les vitrines Louis XV et leurs porcelaines de Chine turquoise, les meubles signés Riesener, Boulle, Carlin, R.V.L.C. Dubois, Migeon et autres, les objets montés, l'aiguière en cristal de roche, les tapisseries de Beauvais et les peintures françaises du XVIIIe siècle, tout cela donnait une étonnante impression de faste et de richesse.

Dans l'autre salon, aussi somptueux que le premier, l'atmosphère était plus aimable, les tons plus doux, l'effet général moins imposant. La collection de dessins et d'aquarelles du XVIIIe de M. Fribourg, présentée dans des cadres d'époque, couvrait presque entièrement les murs. La boiserie peinte à fond blanc et aux rechampis bleus disparaissait en partie derrière les dessins de Fragonard, Carmontelle, Boucher, Saint-Aubin, Hubert Robert, Moreau le jeune et d'autres maîtres. Là encore un lustre de cristal, mais sur le sol, au lieu d'un tapis chinois, un splendide Aubusson, sur lequel étaient disposés de nombreux meubles rares. Dans deux angles opposés, une paire de grandes encoignures Régence, à portes vitrées, brillamment éclairées, mettaient en valeur, sur leurs tablettes garnies de soie ivoire, la collection des tabatières et boîtes en or et émail.

On dit qu'en Chine, les collectionneurs ne montrent à la fois qu'une petite partie de leurs trésors, afin de ne pas blaser leur goût. Les autres pièces attendent, enveloppées de soie, qu'une occasion propice les amène à voir le jour. M. Fribourg, après l'art français, n'aimait rien tant que l'art de la Chine. Pourtant, ses armoires ne contenaient que quelques objets jugés par lui indignes d'être vus. Ses trésors, il les montrait et chacun d'entre eux était soigneusement mis en valeur. C'était l'une des rares maisons de New York où le goût était français, français les tableaux et les objets d'art, français les vins et les repas, et où, naturellement, on ne parlait que français.

Si les collectionneurs américains fréquentent assidûment les ventes de New York, celles-ci sont relativement peu suivies par les acheteurs européens, attirés par les facilités que leur offre le marché des arts à Londres, à Paris et dans d'autres villes d'Europe. Les collectionneurs américains aiment d'ailleurs aussi acheter en Europe et gardent l'habitude de leurs parents et grands-parents qui considéraient ce continent comme la source normale de leurs acquisitions. Mais à Londres ou à Paris ils n'ont pas le champ libre comme à New York; les Français, les Anglais sont des concurrents très actifs, et les acheteurs italiens, suisses, allemands ou scandinaves contribuent aussi à maintenir des prix élevés.

Dans une vente à New York, les principaux « concurrents » sont des particuliers. A Londres et à Paris au contraire, les enchères privées sont souvent dépassées par celles du commerce international. Mais lors des grandes ventes, les marchands agissent souvent au nom d'un de leurs clients, et à certaines vacations chez Sotheby, il arrive que tous les lots, ou la grande majorité d'entre eux, soient achetés par des marchands pour le compte d'amateurs.

La vente de la collection Fribourg, qui verra la dispersion du plus prestigieux ensemble d'œuvres françaises offertes au public depuis 25 ans, sera, à tous égards, un événement exceptionnel.

Pour pouvoir publier une première série de catalogues vers le milieu de mai, six semaines avant la vente, les trois quarts de la collection Fribourg ont traversé l'Atlantique et gagné Londres par avion spécial de la B.O.A.C. Mais une grande partie du travail préliminaire avait été fait à New York, et pendant un moment, il y eut sur place jusqu'à huit des principaux collaborateurs de Sotheby's. *(Suite en page 28.)*

Cette jolie chaise d'acajou, *d'époque Directoire, qui fait partie d'une série de quatre, est signée de Georges Jacob. Le siège est recouvert de cuir clair. Jacob fut, on le sait, l'un des premiers ébénistes parisiens à réaliser des meubles d'acajou.*

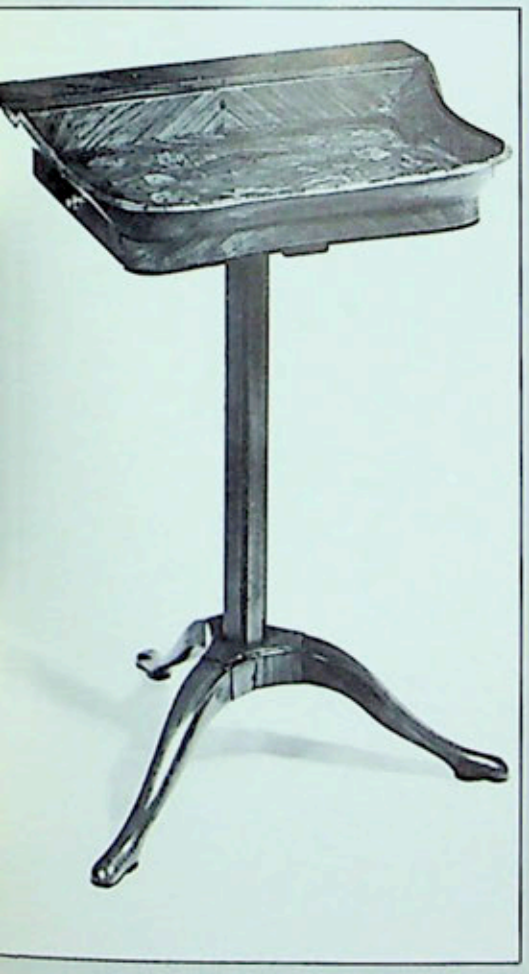
Une autre chaise Directoire *en acajou, également de Georges Jacob, et faisant partie d'une paire. Les pieds antérieurs tournés en « bobine », le dessin du dossier et la large traverse qui le surmonte lui donnent un style très différent du siège reproduit plus haut, mais également attrayant et original.*

Hubert Robert : Dans les ateliers du Louvre.
Bois. 13 × 10,2 cm. La pièce est encombrée de sculptures classiques. Un artiste assis sur le sol dessine une statue qu'admirent quelques visiteurs. Par son sujet, par sa facture légère et spirituelle, cette petite peinture est très représentative de la manière du peintre et aussi de l'esprit d'une époque durant laquelle s'éveille l'intérêt pour les antiques et l'archéologie.

François Boucher :
Jeune fille prenant un bain de pied.
1766. 51,5 × 40 cm. Elle porte un déshabillé blanc et se baigne dans une vasque de porcelaine bleue et blanche. Cette œuvre charmante représentait bien, dans une collection vouée au XVIIIe siècle, le peintre qui fut le spécialiste incontesté de l'intimité féminine.

Nicolas Lépicié :
Une jeune fille dessinant. *44 × 34 cm. Assise de trois-quart, elle a posé sa feuille de dessin sur le grand parchemin d'un vieux manus*

J..B.S. Chardin : La charmeuse, ou la leçon de serinette. *65×35 cm. Chardin a traité plusieurs fois le thème de la leçon « à l'oiseau », généralement sous forme d'une des scènes de genre où il excelle. Ici, la « serinette » n'est que le prétexte d'un joli portrait.*

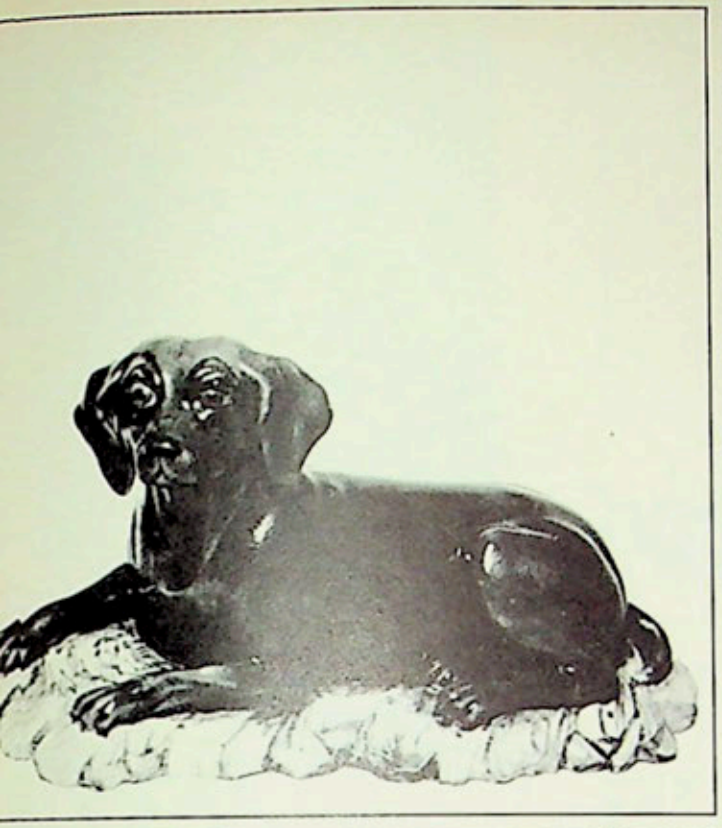


Cette table à ouvrage Louis XV, aux lignes élégantes et souples, comporte deux petits tiroirs sous le plateau décoré d'une fine marqueterie de fleurs, et un casier derrière le plateau que vient fermer un écanneau mobile. Haut. : 80 cm.

Dans les caves de Sotheby, les meubles de la collection Fribourg sortent de leurs caisses, après leur voyage en avion à travers l'Atlantique. On imagine les problèmes posés par le transport de ces meubles précieux aux décors fragiles : plaque de porcelaine d'une table de Carlin (au fond, à gauche), bronzes dorés, marqueterie délicate d'un cartonnier plaqué de bois de rose, d'amarante et de buis ou d'une table poudreuse de Lacroix (R.V.L.C.) — au premier plan.

Trois arlequins en porcelaine de Meissen. *Ces sujets de la Commedia dell'Arte sont parmi les plus intéressants de ceux que créa J.J. Kaendler. Cet artiste, dont l'œuvre assura au XVIIIe siècle l'essor et la renommée de Meissen, entra en 1731 à la manufacture, pour laquelle il imagina plus d'un millier de figurines*
A gauche : Arlequin au lorgnon. *Vers 1750. Haut. : 18,5 cm.*
Au centre : Arlequin au pichet. *Le pichet couleur argent autrefois a pris une belle patine grise. V. 1738.*
A droite : Arlequin maussade. *Haut. : 19 cm. Ces personnages sont inspirés des gravures de Joullain illustrant l'Histoire du Théâtre, de Luigi Riccoboni (1728).*

Cabaret de Sèvres *daté de 1758. Le décor polychrome de fleurs et d'oiseaux exotiques est dû au peintre paysagiste Evans, l'un des meilleurs artistes attachés à la manufacture à cette époque.*



Cet épagneul *bleu céleste, couché sur un socle vert, jaune et brun est une pièce très rare de la manufacture de Vincennes, que l'on peut dater de 1755. Largeur : 30 cm.*

Au centre

A. Fr. Desportes : Nature morte. *73×89 cm. Grâce à la disposition des éléments de cette nature morte sur une console placée dans l'angle d'une boiserie, le peintre a réalisé l'une de ses plus harmonieuses compositions, éclairée par un jeu de lumière subtil sur les fruits, la porcelaine de la coupe, le plumage des oiseaux morts.*

Alfred De Dreux : Le carrefour. *119,5×60 cm. Le goût de René Fribourg pour le XVIIIe siècle n'était pas exclusif, et il avait fait place dans sa collection à certains peintres du XIXe qui surent eux aussi traduire les plaisirs, les passe-temps et les charmes de leur époque.*

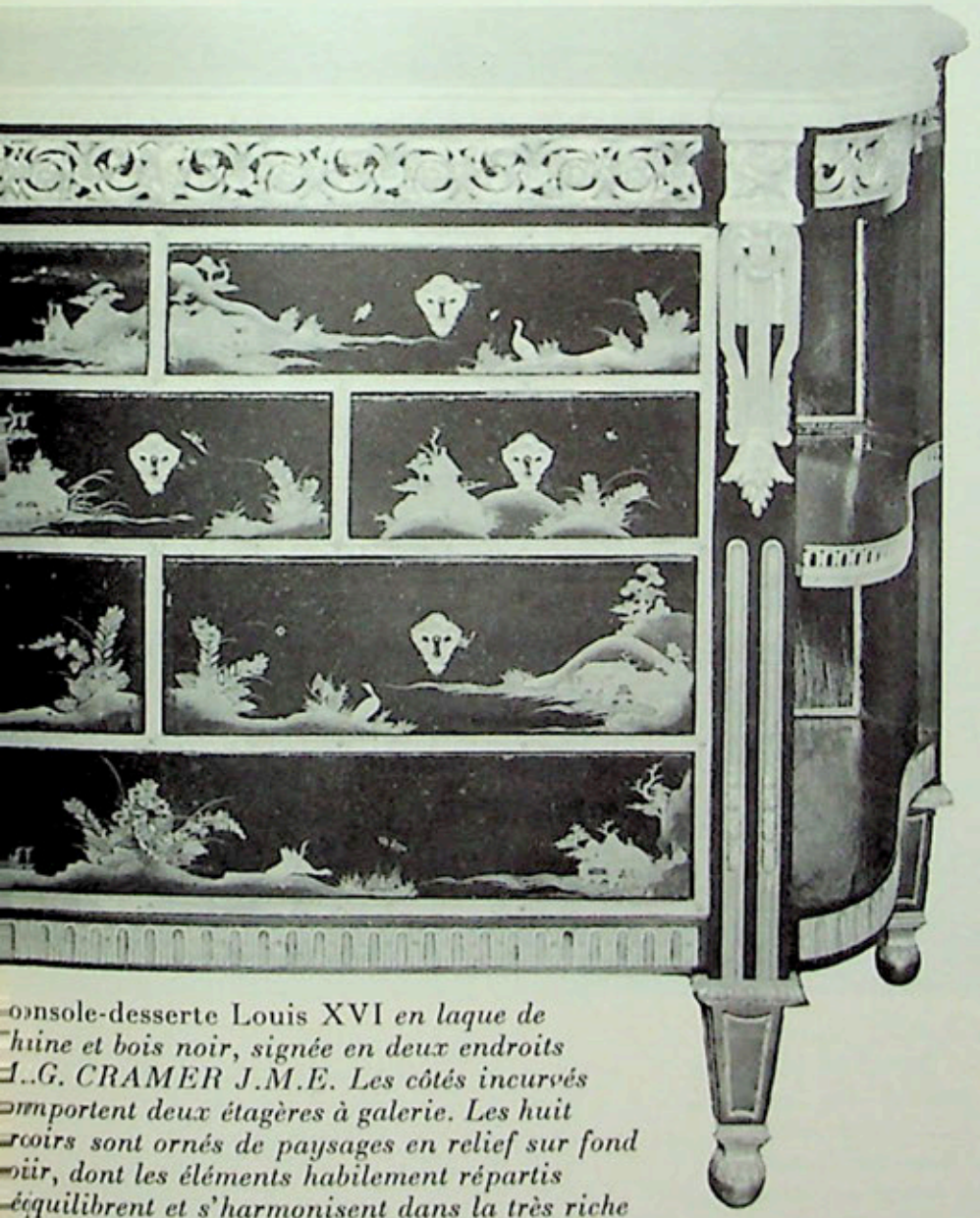
Taureau en marche. *Bronze de Jean Bologne, sur un socle de bois noir et bronze doré. Un autre exemplaire de cette très belle pièce est conservée au Musée National de Florence.*

Groupe de cinq personnages autour d'un arbre, *en porcelaine de Tournai, par Nicolas le Vieux. La finesse des couleurs, caractéristique de cette fabrique, donne un grand charme à cette pièce, dont un autre exemplaire est conservé au Musée des Arts Décoratifs. Haut. : 51 cm.*

Remarquable pendule Louis XVI *en bronze partiellement doré. Un Cupidon est assis sur la sphère, soutenue par les Grâces, autour de laquelle tourne le bandeau portant les chiffres émaillés des heures, et sa flèche tient lieu d'aiguille. Le socle circulaire qui abrite le mouvement est garni d'un riche décor de bronze doré. Il porte la signature de Lepaute à Paris et celle de Vion. Haut. : 52 cm.*

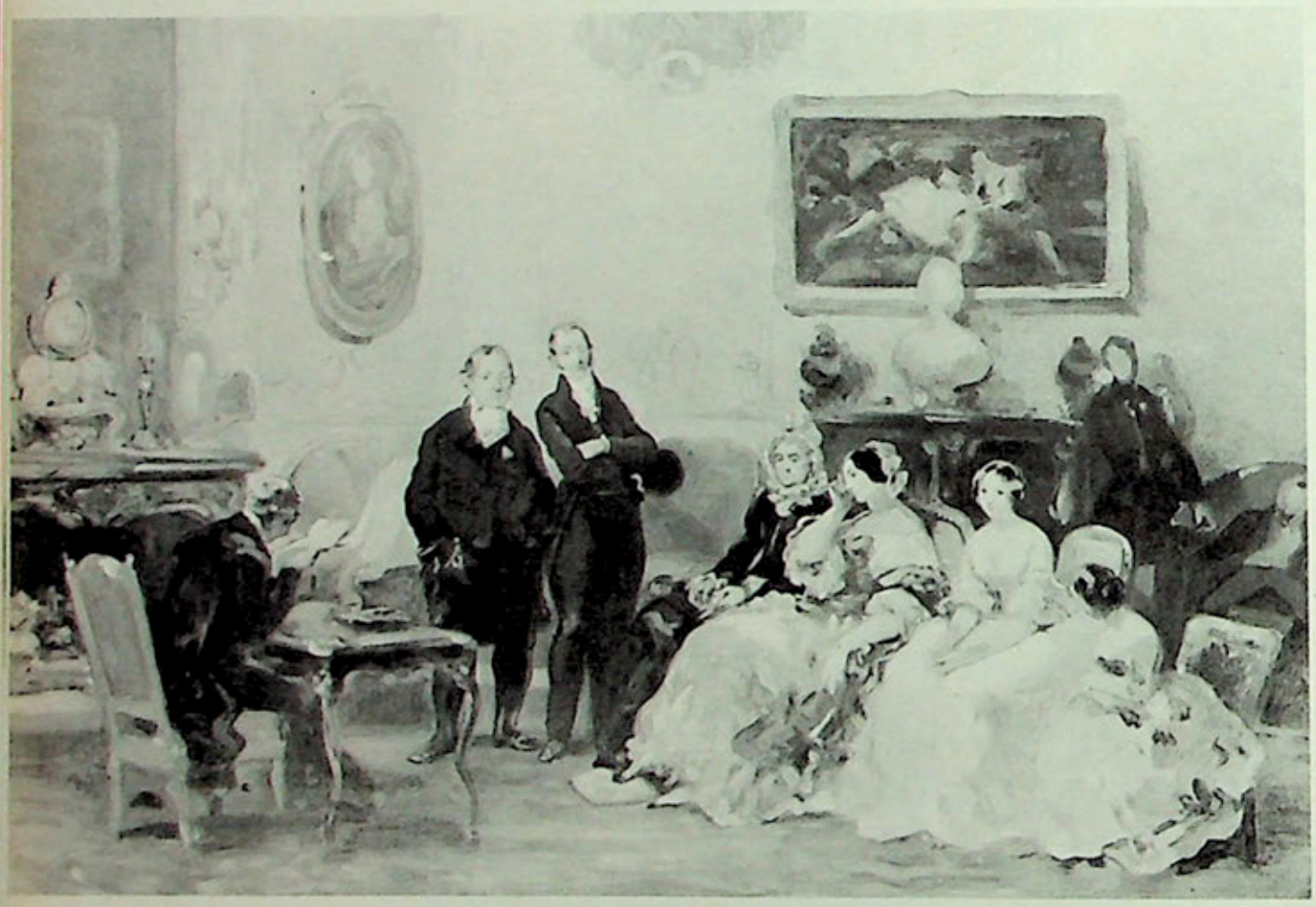
Buste en porcelaine de Saint-Cloud, *dit « portrait de Watteau ». Il provient de la vente du Comte de Chavagnac, qui possédait avant la dernière guerre une remarquable collection de « pâtes tendres ». Haut. : 23,5 cm.*

Ce ravissant petit secrétaire-poudreuse *d'époque Louis XV signé R.V.L.C. est remarquable non seulement par son joli décor de marqueterie, par la qualité et le fini de sa facture, — tiroirs, glissières, panneaux mobiles doublés de cuir ou de velours, — mais par le fait qu'il a conservé sa garniture d'époque : pots en porcelaine de Mennecy, accessoires de métal doré, flacons et gobelets en verre cerclés d'or. Haut. : 75 cm.*



Console-desserte Louis XVI *en laque de Chine et bois noir, signée en deux endroits J..G. CRAMER J.M.E. Les côtés incurvés emportent deux étagères à galerie. Les huit tiroirs sont ornés de paysages en relief sur fond noir, dont les éléments habilement répartis s'équilibrent et s'harmonisent dans la très riche garniture de bronzes ciselés. Hauteur : 94 cm. Largeur : 151 cm.*

Tout comme les amateurs européens du XVIIIe, Monsieur Fribourg avait une prédilection pour les objets d'art et les décors chinois. On comprend que sa collection ait comporté plusieurs beaux meubles français ornés de laque de Chine, tels l'importante desserte reproduite au centre ou le petit secrétaire à abattant *(ci-contre) estampillé de Guignard. Haut. : 112 cm. Larg. : 65 cm.*



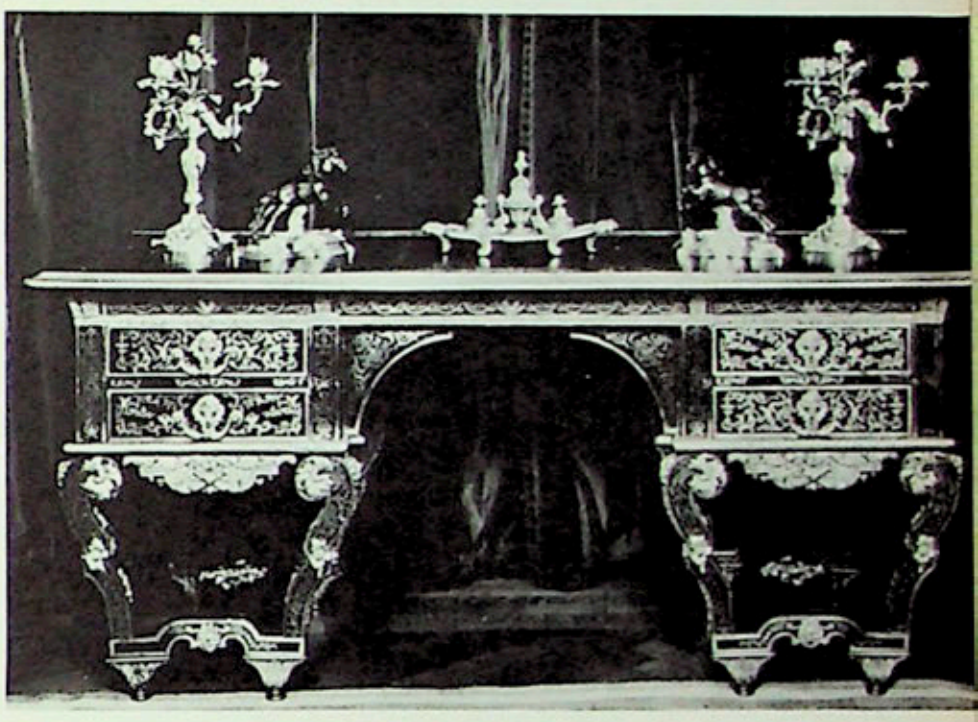
L.E. Lami : Le contrat de mariage. *44,5×65 cm. Peintre de mœurs et peintre militaire, Lami fut plus encore le chroniqueur aimable et pittoresque de la Restauration et du Second Empire. M. Fribourg possédait également de lui une « Réception au château de Pontchartrain » qui est l'une des œuvres les plus réussies du peintre.*

Gabriel de Saint-Aubin : L'académie particulière. *Bois. 18×27,5 cm. C'est le titre donné par Saint-Aubin lui-même à la gravure qu'il a tirée de cette composition. L'Almanach Historique de 1776 décrit ces académies « composées de jeunes seigneurs que l'amour des arts rassemble une fois la semaine et qui donne au dessin des momens enlevés sans doute à des plaisirs moins durables... »*

Un groupe de musiciens sur un canapé. *Remarquable exemplaire d'un modèle exécuté pour la première fois à Meissen par J.J. Kaendler en 1735. Toutes les pièces de la collection Fribourg se signalent par la rareté des sujets, la perfection de leur coloris et leur qualité exceptionnelle. Larg. : 28 cm.*

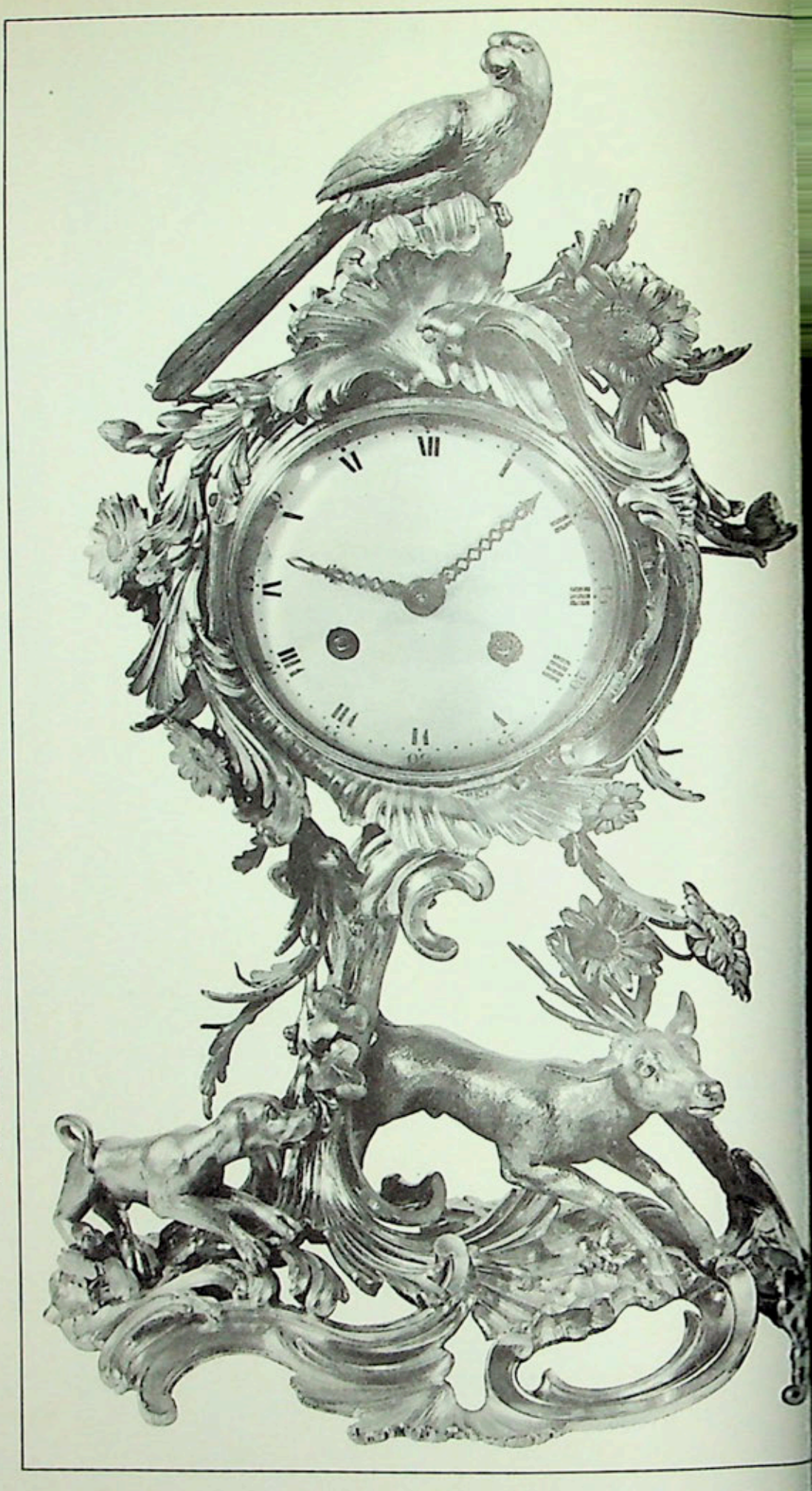
G. Boldini :
La coquette. *Bois. 18×21 cm. Parmi les scènes d'intérieurs et les portraits féminins de la collection, cette « Pompadour fin de siècle » trouvait parfaitement sa place.*

Ce très beau bureau Louis XIV *en écaille noire et cuivre découpé, attribué à Ch. Boulle, a fait partie des collections royales britanniques et la rose des Tudor figure dans les rinceaux des incrustations qui décorent le dessus du bureau. Les masques de lion, les patères, les feuilles d'acanthe en bronze ciselé et doré qui garnissent les tiroirs et les pieds du meuble sont d'une remarquable qualité.*



Pièce gondole en porcelaine de Sèvres *rose Pompadour, à décor de fleurs polychrome, datée de 1757. Cette jardinière d'une rare qualité a fait partie de la collection de Sir A. Chester Beatty. Larg. : 29 cm.*

Ces deux jolies plaques en porcelaine de Sèvres, *acquises séparément par M. Fribourg, sont toutes les deux du peintre Dodin, et datées l'une de 1774, l'autre de 1775.*



Pendule Louis XV *en bronze doré.* ►
Le mouvement est signé « Lepaute au Luxembourg ». Cet horloger travailla souvent pour la cour durant le règne de Louis XV et réalisa notamment la pendule de l'Ecole Militaire. La scène du chien poursuivant un cerf, sur le socle, est probablement inspirée d'Oudry.

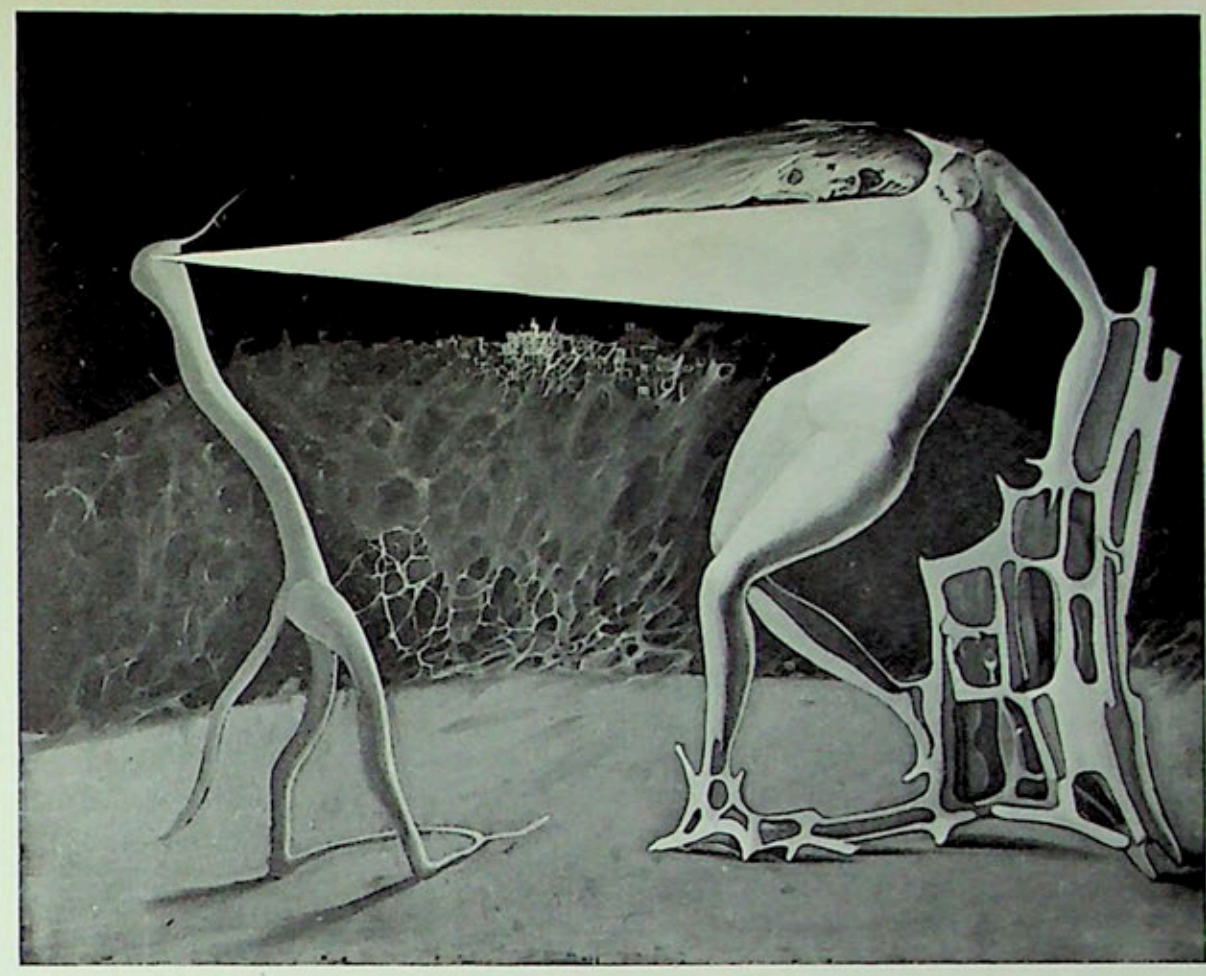
Les porcelaines de la collection Fribourg constituent le plus important ensemble présenté en vente publique depuis longtem
Il comprend des pièces ayant fait partie de collections célèbres, — celles de Jules Straus, du Comte de Chavagnac, de Sir A. Chester Beatty, de Lord Rosebery, d'Otto Blohm —, et provenant des plus importantes manufactures de l'Euro
continentale La porcelaine de Meissen y tient la première place, notamment les pièces enrichies de montures de bronze doré, dont nous avons photographié quelques-uns des exemplaires les plus remarquables :

A gauche : un cacatoès, *monté en candélabre à trois branches, d'époque Louis XV faisant partie d'une paire. Haut. : 35,5 c*
A droite, en bas : singe *sur une monture rocaille, avec une branche fleurie, faisant partie d'une paire. Haut. : 20 cm. C'e*
sans doute une pièce analogue que mentionne Lazare Duvaux dans son livre-journal, lorsqu'il note, le 16 décembre 1751, la livraison à la princesse de Rohan d'« un singe en porcelaine de Saxe, avec arbre et terrasse ». En haut,
chameau *de J.J. Kaendler, faisant partie d'une paire acquise par M. Fribourg à la vente de sir Bernard Eckstein, en 19*
La monture de bronze doré est probablement allemande. Haut. : 42 cm. En bas à gauche et plus haut à droite : deux chevaux cabrés, *maintenus par des grooms, superbes pièces de J.J. Kaendler. L'un des socles porte la marque du C couronné poinçon de contrôle utilisé à Paris entre 1745 et 1749. Ils proviennent de la collection du prince Pallavicini. Haut. : 30 c*

STRIGOÏ
la somnambule

VICTOR BRAUNER
2.7.1946

Le ver luisant. Huile sur toile. 1933. 50 × 61 cm.



Sarane Alexandrian

VICTOR BRAUNER

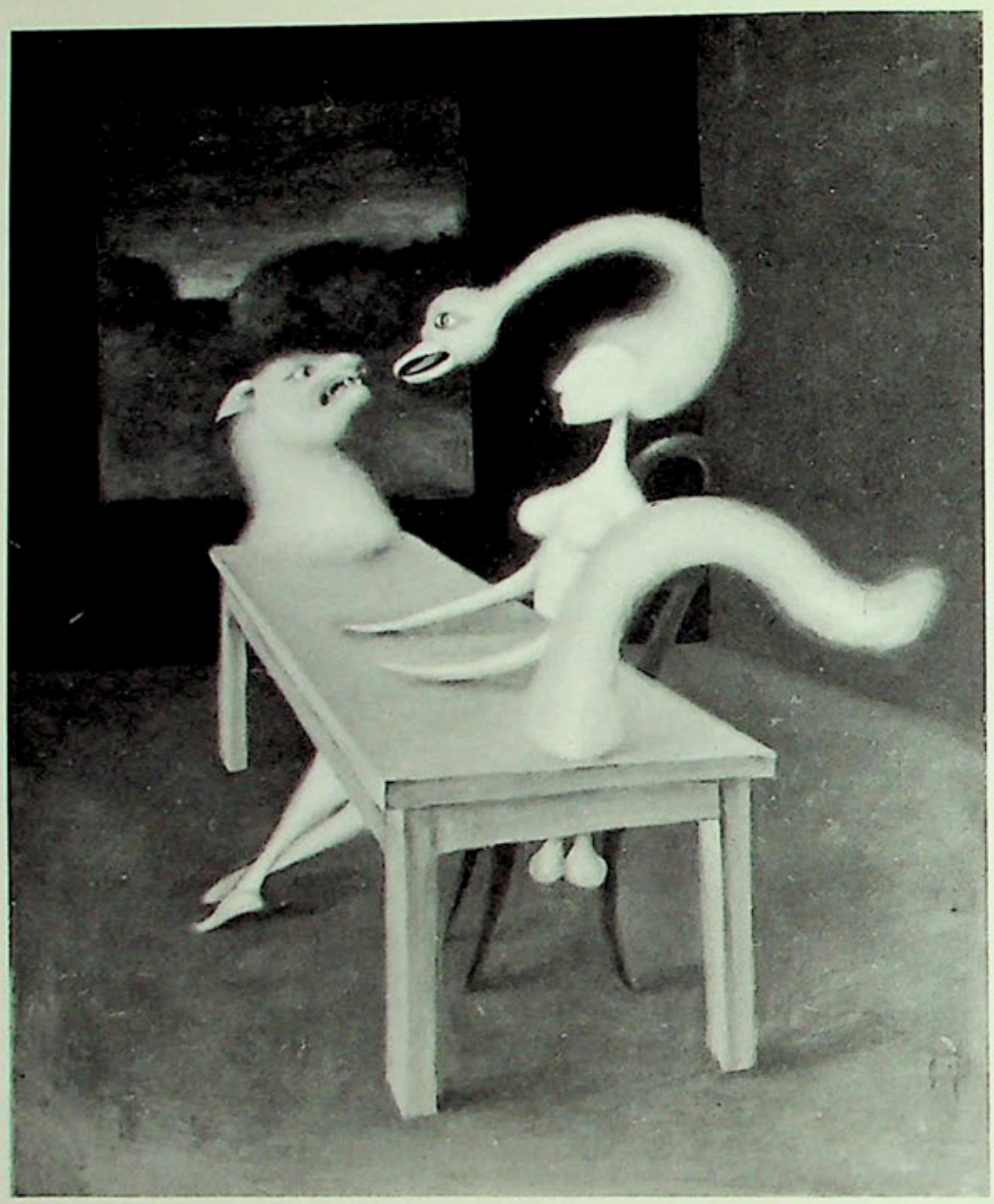
Le jour où une grande rétrospective, un vaste recueil de reproductions, rassembleront les nombreux tableaux de Victor Brauner épars dans le monde, il est certain que beaucoup éprouveront un choc, devant la richesse et la qualité d'une œuvre dont ils ne soupçonnaient peut-être pas toute l'importance. Jusqu'à présent, les jugements portés dans les manuels sur ce peintre si productif et si imaginatif, même lorsqu'ils sont flatteurs, restent bien en deça de ce qu'on pourrait en dire, car ils se rapportent par la force des choses à une phase restreinte de son évolution. Les historiens, faute d'une iconographie suffisante, se bornent trop souvent à le mentionner uniquement comme un surréaliste; ils peuvent taxer d'exagération ceux qui, mieux informés, l'admirent d'une façon plus générale pour son non-conformisme esthétique, et pour l'inspiration avec laquelle il a illustré de grands thèmes de la pensée universelle. Sa personnalité est d'ailleurs difficilement définissable, car il lui arrive, d'une exposition à l'autre, de dévoiler un aspect encore inconnu de son univers. Pourtant, on peut distinguer deux tendances constantes dans son art, approfondies au point que l'une ou l'autre justifierait seule sa consécration. En Victor Brauner, il y a un peintre fantastique, égal aux plus grands, qui notamment dans sa « période des Chimères », sa « période hermétique », et sa « période des Rétractés », renouvelle les lois du genre; et un peintre symbolique, qui pendant de longues années, s'est créé un système d'écriture idéographique pour exprimer dans ses tableaux sa conception du monde. Le tout forme une figure marquante de l'art d'aujourd'hui, sur laquelle il importe de se faire une opinion précise.

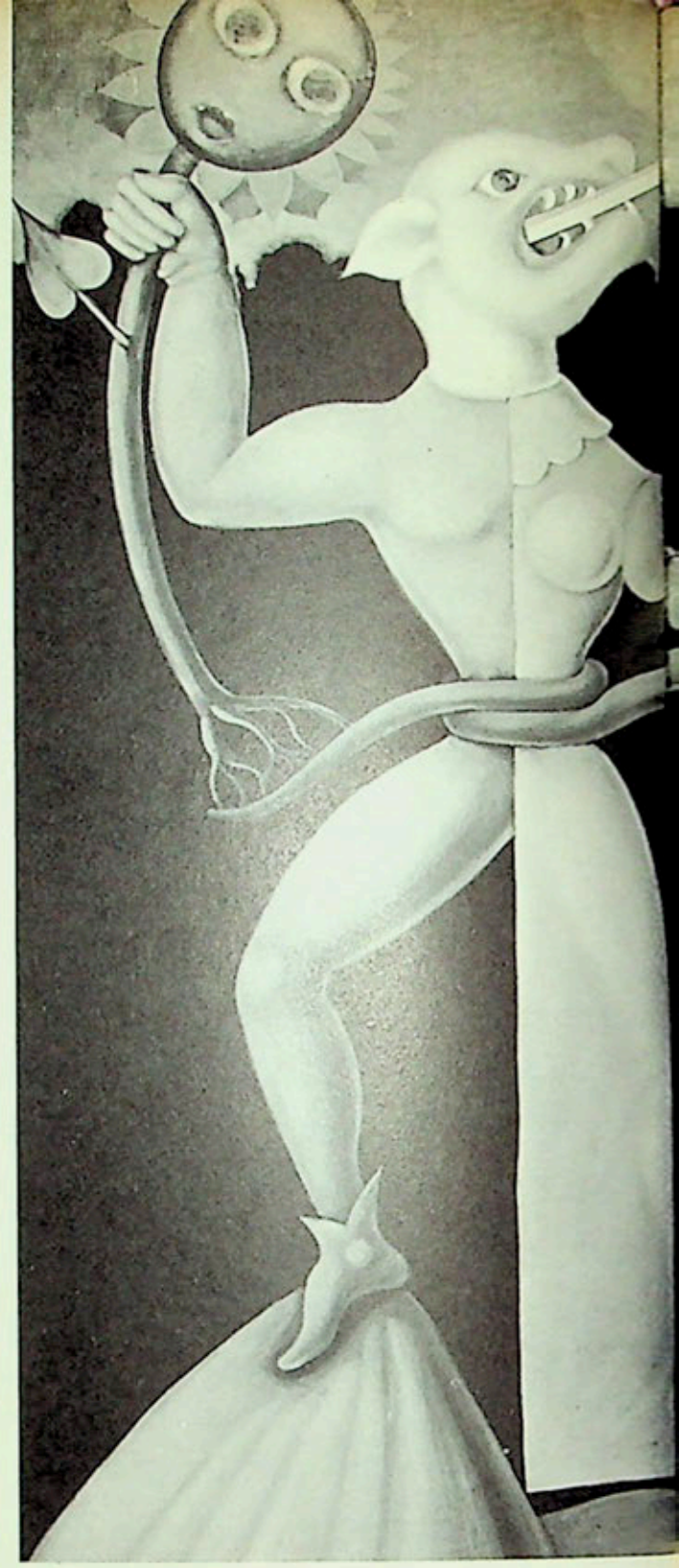
Victor Brauner, né en Roumanie, à Pietra-Naemtz, le 15 juin 1903, s'est orienté dès son adolescence vers la peinture, sans aucun temps d'hésitation sur sa vocation. Les réminiscences de son enfance ne sont pas rares dans son œuvre; il se plaît également à rappeler dans la conversation des souvenirs de sa jeunesse à Bucarest, de ses séjours à Falticeni ou à Balcik, sur les bords de la mer Noire. Son père était passionné de spiritisme et de magnétisme, et entretenait une correspondance suivie avec des médiums connus; il en invitait souvent quelques-uns chez lui, afin d'interroger les esprits. On imagine aisément l'impression produite par ces êtres étranges et ces cérémonies insolites sur un enfant hypersensible. D'autant plus qu'il était parfois convoqué dans leur cercle, pour servir d'assistant ou de sujet à des expériences hypnotiques. Il y a donc un fond de réalité obsédante dans tous ses tableaux habités de créatures en transes, depuis *Ville médiumnique*, dont les maisons semblent en état second, jusqu'à *Espace Onirique*, où un homme est assis sur une chaise qui s'élève au-dessus du sol.

Anémone. Huile sur toile. 1939. 92 × 73 cm.

◄ Strigoï la Somnambule. Cire sur carton. 1946.

Naissance de la matière. Huile sur toile. 1940. 195 × 130 cm.

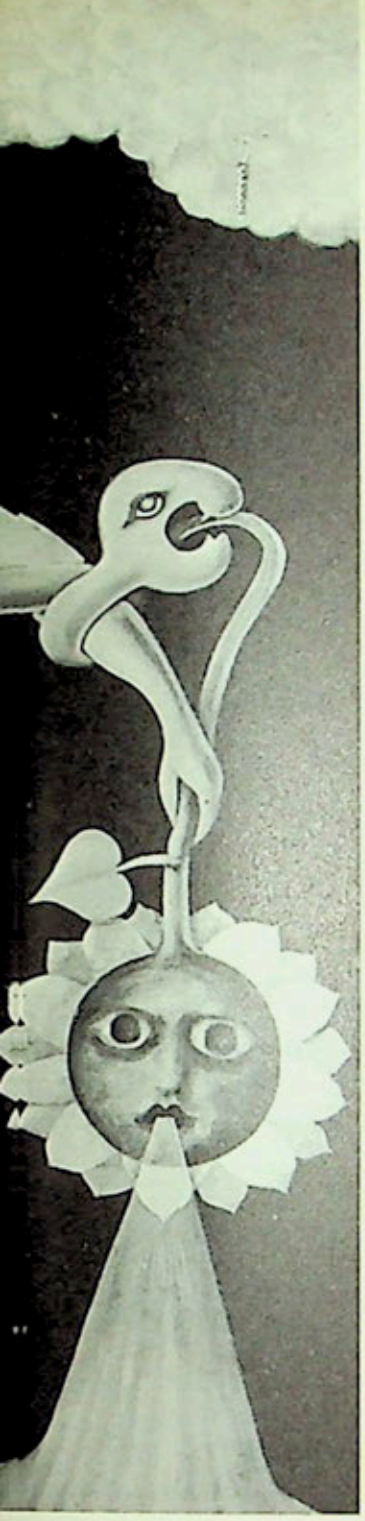




Fascination. Huile sur toile. 1939.
65 × 54 cm. Collection Peggy Guggenheim.

Quand Victor Brauner fit sa première exposition à Bucarest, en 1924, il était déjà engagé dans les courants novateurs de l'art. Il s'était vite échappé de l'enseignement des Beaux-Arts de cette ville pour se livrer à ses recherches personnelles. Il se lia avec les artistes roumains les plus originaux; son meilleur ami était alors le poète Ilarie Voronca. A l'époque où il exposait ses premiers tableaux, Brauner composa également des décors pour la *Salomé* d'Oscar Wilde, et fonda même une revue éphémère, *75 HP*, dans laquelle il publia des manifestes redondants. Il s'annonçait comme l'inventeur de la *pictopoésie*, nouvelle forme d'art consistant à produire des œuvres tenant lieu à la fois de poèmes et de tableaux. Si ces essais de « pictopoésie » semblent à présent perdus, on peut juger de son orientation plastique dans quelques tableaux de sa collection privée, tel *L'Incendie de la Banque de Crédit* (1925); sans laisser prévoir son évolution, ils dénotaient une disposition aiguë pour la dramatisation des formes. L'une des tendances qu'il admirait le plus à vingt ans, ce n'était pas tant la « peinture métaphysique », ainsi qu'on pourrait le croire, que le « Suprématisme ». Cependant, il ne songeait nullement à détruire l'objet, mais plutôt à le transfigurer.

Victor Brauner vint s'installer à Paris en 1930, et y fréquenta d'abord des compatriotes, comme le philosophe Benjamin Fondane, et surtout Brancusi, dont il devint le familier, et sur qui il raconte des anecdotes savoureuses: par exemple, celle où Brancusi, après avoir acheté un chapeau, le piétina pour lui faire perdre l'éclat du neuf. La vie de Brauner, à ses débuts dans la capitale, fut extrêmement pénible; il fit pendant un temps de la figuration de cinéma pour subsister. Il habitait à Mont-



Ettable instable. Huile sur oile. 1942. 73 × 60 cm. Musée d'Art Moderne, Paris.

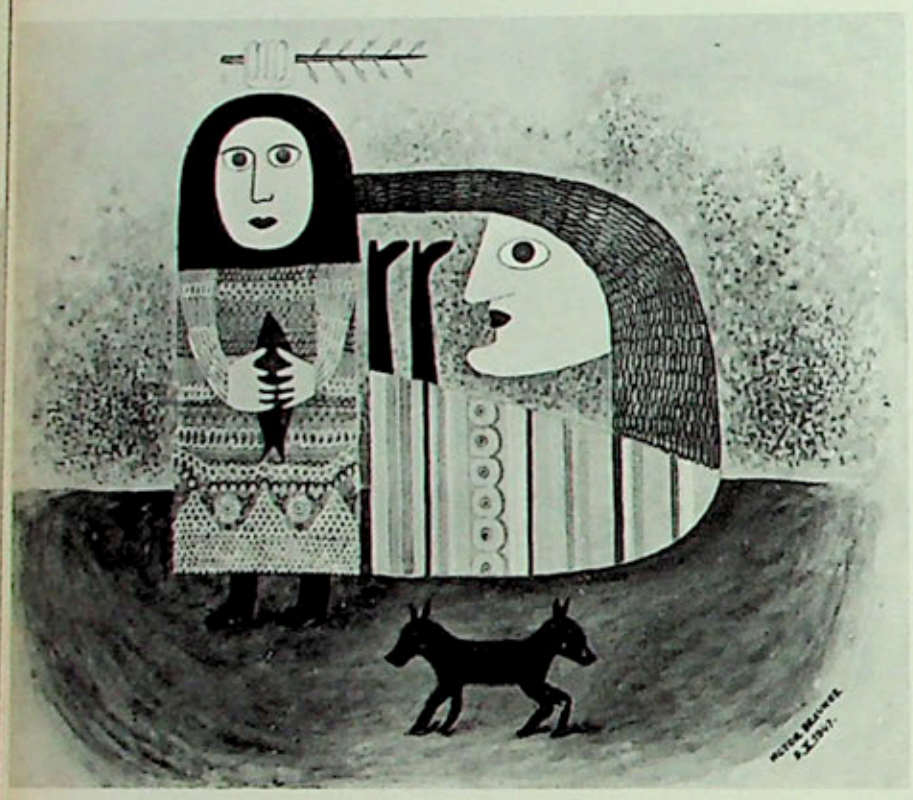
Lion Lumière Liberté. Lavis. 1941. 61 × 50 cm.

rouge, rue du Moulin-Vert, dans un bâtiment où Giacometti et Tanguy avaient également leur atelier; il noua une amitié durable avec ces deux artistes. Il commençait à se passionner pour le surréalisme, qui entrait dans sa période polémique; ce fut Tanguy qui l'introduisit au sein du groupe. André Breton s'intéressa tout de suite au nouveau venu, et lui assigna sa place dans le mouvement. Il présenta avec une grande perspicacité la première exposition de Brauner à Paris, en 1934, à la Galerie Pierre; après avoir reconnu le pouvoir inconscient de ces tableaux sur lui, et salué « le hiératique, le fantomatique et l'automatique » caractérisant leur climat, Breton leur attribuait pour champ d'action « le cercle visuel très inquiétant où l'*apparition* lutte crépusculairement avec l'*apparence.* » Brauner fit totalement du surréalisme sa raison d'être, de créer; il s'astreignait chaque jour à une série de dessins automatiques. Ses œuvres d'alors seraient bien définies par le terme de « fantastique social » revendiqué par Mac Orlan; c'est-à-dire que les puissances du rêve et de l'aventure lui servaient à transcender le décor quotidien. Ses recherches dépaysantes étaient toujours inscrites dans la réalité la plus matérielle: ou bien il spéculait sur l'étrangeté de la vie dans le monde *(Kabiline en mouvement, Pivot de la Soif, Conspiration)*, ou bien il se proposait par des images successives de reconstruire le corps humain *(Morphologie de l'Homme, Anatomie du Désir)*. Dans une intention satirique, il créa le personnage de Monsieur K, obèse et moustachu, dérivé du Père Ubu; un tableau divisé en quarante compartiments, *L'Etrange cas de Monsieur K*, montrait celui-ci dans ses divers avatars cyniques; une autre œuvre, *Force de concentration de Monsieur K*, le représentait nu, couvert de bébés en celluloïd rose, fixés à la toile.

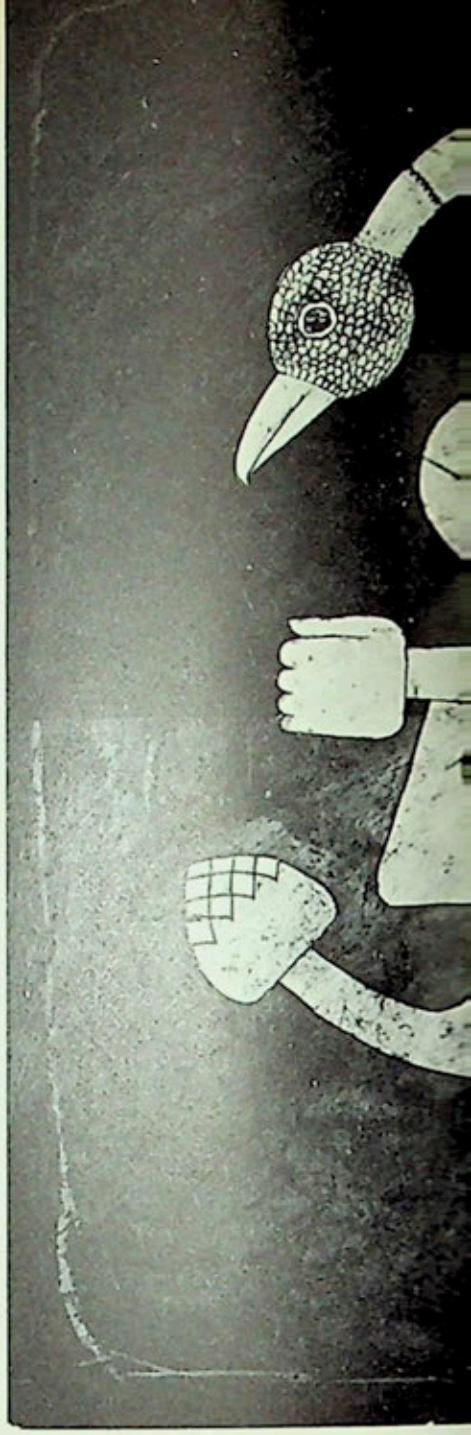
Le 27 août 1938 Victor Brauner subit l'accident qui lui fit perdre un œil; cette histoire est désormais légendaire, depuis l'étude publiée sur lui dans *Minotaure* par Pierre Mabille, ce grand humaniste, médecin, professeur d'anthropologie et amateur d'art, qui resta toujours son ami et son admirateur éclairé. En 1931, Brauner peignit son propre portrait, avec un œil crevé; il ne sut jamais ce qui l'avait poussé à se représenter ainsi. Pendant plusieurs années, il évoqua fréquemment dans ses dessins

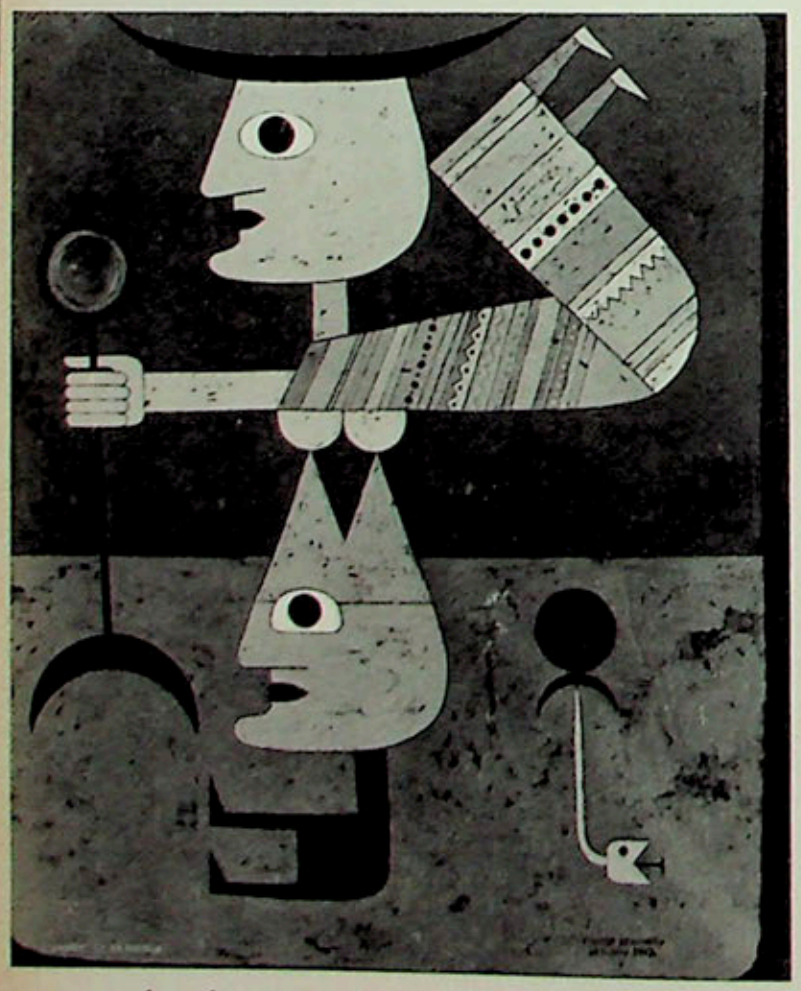
Progression pantaculaire. Cire sur carton. 1948. 54 × 65 cm. Musée d'Art Moderne, New York.

Stabilisation du doute.
Huile sur toile. 1947. 65 × 81 cm.



Marche nuptiale du sort - scié. Huile sur toile. 1947. 195×130 cm. Coll. particulière.





La charmeuse de métaux. Huile sur toile. 1947. 65 × 81 cm. Collection Iolas.

et ses tableaux le thème de la mutilation oculaire; avec une insistance impressio
nante, il figurait des scènes dans lesquelles un homme était sauvagement éborgn
ou se tenait avec désespoir devant un œil arraché, posé hors de son atteinte. Da
La Chute, un borgne tombait dans le vide, et utilisait son parapluie comme parachut
Ailleurs, il exprima indirectement sa hantise par des personnages cyclopéens,
avec des cornes à la place des yeux. Et ce soir-là, dans l'atelier d'un camarade,
voulant séparer deux hommes près de se battre, il reçut en plein visage un ver
qui lui creva l'œil, comme dans l'autoportrait peint sept ans plus tôt, comme da
les images qu'il avait tant de fois répétées. Tout le monde en eut le souffle coup
on eut la certitude que le peintre avait eu le pressentiment de l'accident qui alla
lui arriver, et qu'il l'avait *annoncé* au public longtemps à l'avance dans son œuvr
On releva d'autres coïncidences troublantes: dans un de ses tableaux Brauner s'éta
peint avec, enfoncée dans son orbite, une tige portant la lettre D: c'était justeme
l'initiale de celui qui avait eu la main malheureuse. Enfin, à son arrivée à Par
Brauner avait pris quelques photos de rues, à la demande de Brancusi, qui voula
savoir de cette façon ce qui intéressait son jeune ami dans la réalité; et entre autr
choses, Brauner photographia la maison, alors inconnue de lui, où allait avoir li
son accident.

On peut épiloguer là-dessus de toutes les manières; en restant sur le plan de
psychologie d'un artiste, il est clair qu'un peintre, après un tel événement, connaît
une modification profonde dans son art. En effet, il se dira que chaque signe qu
peint a une valeur fatale, correspondant aux forces inconscientes de son être; il se
fondé à mépriser les problèmes d'esthétique purement formels. Une fois guéri, Braun
entra ainsi dans la « période des Chimères », tant aimée de Breton; il y était d'ailleu
déjà préparé, comme le prouve *Le Ver luisant* de 1933. On voit apparaître dans s
tableaux ces créatures diaphanes, aux yeux immenses et cernés, ces Chimères fait
d'une tête de femme juchée sur une patte d'oiseau ou de fauve; avec de tels yeu
ces êtres doivent voir l'invisible. Et précisément autour d'eux les apparences
dédoublent, une faune spectrale s'agite dans le crépuscule; voici surgir le « lou
table » dont Brauner a fait un objet surréaliste classique, où Jean-Paul Sartre distu

Le chevalier du lien. Cire sur papier. 1949. 81 × 65 cm. Collection Iolas.

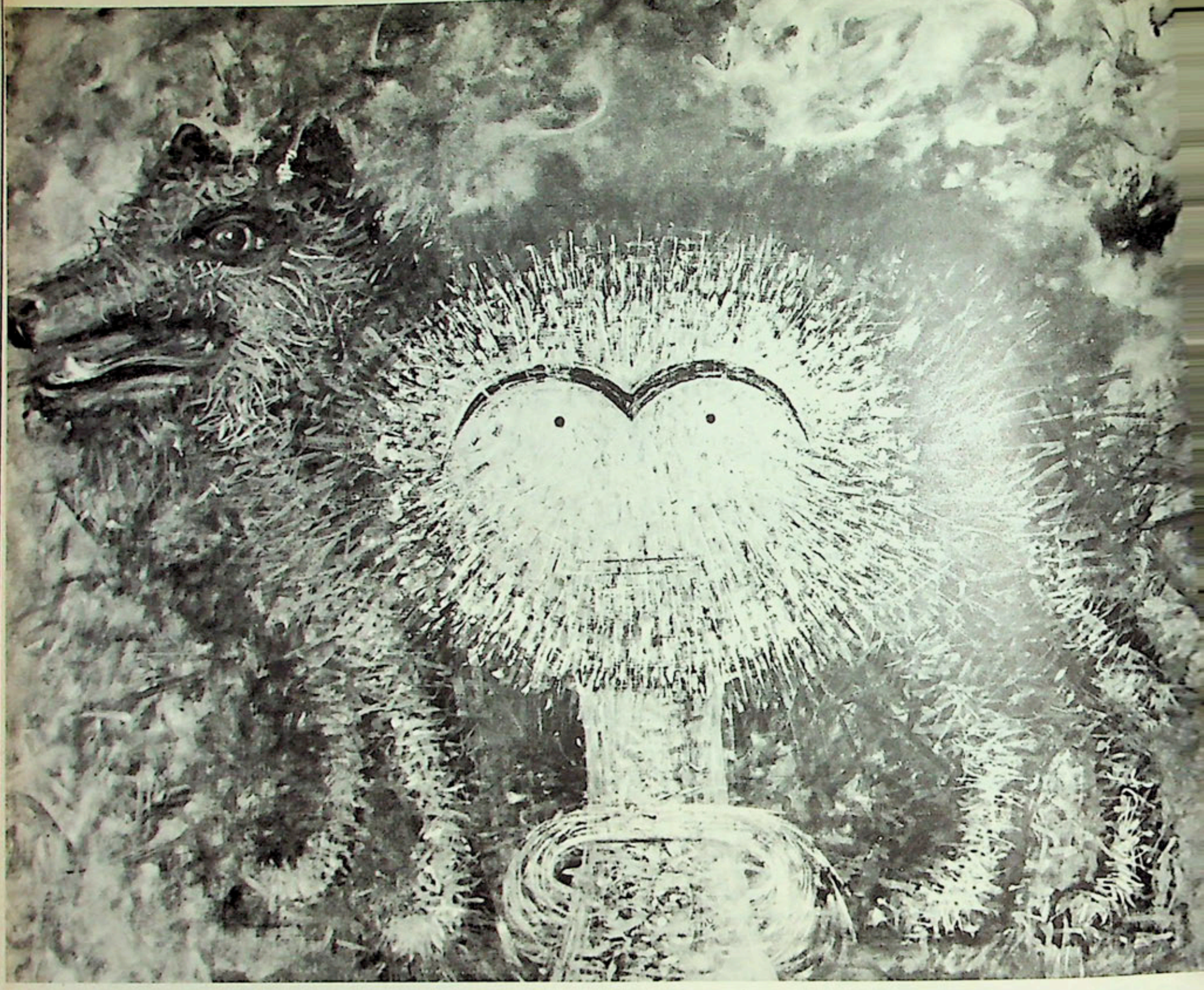
gnait « un effort syncrétique pour faire passer dans notre chair un sens obscur de la lignosité » *(Situations, II)*. Le peintre se transforme en Voyant qui a, par brèves illuminations, la perception d'un univers caché. Désormais, il aura l'impression que ses tableaux ont des rapports profonds avec les phénomènes universels; après avoir peint un volcan en feu dans *Les Amoureux, messagers du Nombre*, il apprit que l'Etna venait d'entrer en éruption; il l'inscrivit en note derrière la toile, comme un nouvel exemple de prémonition.

Pendant la guerre, après maintes tribulations, Brauner, réfugié dans les Hautes-Alpes, se servit de son art comme d'un exorcisme; il se fabriqua d'ailleurs des pentacles et des objets magiques protecteurs. Il commence là ses admirables tableaux à la cire, ses dessins à la bougie, où les matériaux sont ingénieusement employés pour accuser le caractère hiéroglyphique des figures. « Devant la peinture actuelle de Victor Brauner, ma joie participe du sacré » déclarait André Breton en 1946 dans un nouveau texte de catalogue. Ce point de vue fut partagé par beaucoup d'amateurs, devant ces si curieux personnages, qui semblaient accomplir les rites d'une religion disparue, ou représenter les signes d'un langage profond. Avec sa série *Lion Lumière Liberté*, et tant d'autres créations mystérieuses, depuis *Ceci est l'histoire d'un poète de Sergimegetusa* jusqu'à *Strigoï la Somnambule*, Brauner atteignit à l'*intemporalité*, qualité fondamentale du grand art: elle se produit lorsqu'une œuvre, cessant d'être datée par une mode ou un procédé, donne l'illusion de provenir de n'importe quel temps du passé ou de l'avenir.

Je n'insisterai pas ici sur les symboles et les mythes personnels de Brauner, car j'en ai fait l'inventaire et l'interprétation dans un livre sur lui, en poussant le plus loin possible mon investigation. Je pensais à l'époque que la critique d'avant-garde, s'inspirant des théories de Heidegger, devait s'occuper de l'être intérieur d'un artiste plutôt que de son existence; cette méthode « d'analyse des intentions » m'a donc permis de mettre en lumière, dans son œuvre, une infinité de détails sur lequels je ne reviendrai pas. Ce qu'il faut savoir, en gros, c'est que le symbolisme de Brauner est à la fois *précis* et *inspiré*. Ce n'est jamais par caprice qu'il place dans un tableau une femme avec un chat qui lui sort de la joue, ou un homme blotti dans un chien;

Complexe de Victor. Huile sur toile. 1949. 54 × 65 cm. Collection Quarini.

Regard de la lumière. Huile sur toile. 1952. 60 × 73 cm.



il le fait pour traduire une idée particulière de la vie, ainsi qu'en évoquant le Poète, la Somnambule, l'Androgyne, et leurs attributs, le Serpent, le Poisson, la Fleur de l'immortalité. Dans le même esprit, il a peint « l'animal parfait », qu'il a nommé Poichali-Vonacour, et des divinités inventées, comme Anepot, dieu du présent, ou Foartesigour, dieu de la vie intérieure. Car non seulement il crée des êtres fabuleux, affranchis des lois de la pesanteur, mais encore il leur donne un nom, il les regarde agir; il se promène dans sa peinture comme dans une forêt enchantée, où se produisent des rencontres mémorables. Ici, c'est le Chevalier du Lien, armé de ciseaux pour couper les entraves idéologiques de l'homme; plus loin, c'est l'Archéchat, ancêtre et modèle de tous les chats. Le charme de cet univers vient de ce qu'il n'est pas une invention laborieuse, mais qu'il émane spontanément de lui, reflétant les histoires qu'il se raconte dans le noir, son amour des plantes et des animaux, sa passion déformante pour le monde qu'on voit, et surtout, sa curiosité inlassable pour le monde qu'on ne voit pas.

Ce serait donc une grave erreur que de croire qu'il subit une influence déterminée; en réalité, il les subit *toutes* selon l'émotion du jour. Son symbolisme ne dépend nullement d'une étude préalable; tout au plus une phrase d'une conversation ou d'une lecture a contribué à sa formation. Il n'a pas à copier un primitif fabriquant un Totem ou un Codex; il a en lui cet esprit, où le moindre incident fait naître une analogie poétique. Un jour il rentra, trempé par une averse, dans son atelier; il peignit aussitôt *Les Démons du Parapluie*, deux petits lutins qui, posés sur la tête d'un homme, empêchent la pluie de tomber sur lui. Une autre fois il acheta en Suisse une gomme de

Stéréofigure. Huile sur toile. 1959. 73 × 60 cm.

Découverte du monde perdu. Huile sur toile. 1962. 116 × 89 cm.

forme bizarre; il se dit qu'elle pourrait servir à effacer les Ténèbres; et il créa *Nigrido-Dévorine*, un personnage qui mange la Nuit. Enfin, je signale qu'un grand nombre de ses œuvres ont été faites pour dénouer une crise morale. Une après-midi, où il avait une résolution pratique à prendre, Brauner peignit coup sur coup *Hésitation*, *Doute*, et *Orientation ;* ce n'est qu'après le troisième tableau qu'il put se décider calmement. Il y a là une conception neuve et féconde de la peinture.

Au temps où Brauner publiait, dans le catalogue de l'Exposition surréaliste de 1947, son *Autocouronnement* plein d'humour noir: « *Nous Victor Brauner — Grand Maître de l'Ordre de l'Ornythorinque — Commandeur de première classe de la Légion de Saturne... Nous nous couronnons du grand Gari de la Subjectivité* » son atelier était devenu un foyer particulièrement attractif pour les jeunes créateurs du groupe. Il habitait alors rue Perrel, à Montparnasse, dans la maison du douanier Rousseau; un de ses tableaux commémore cette rencontre significative. Dans ce lieu, rempli d'objets cabalistiques, de talismans, de statues comme son *Conglomérос*, où s'entassaient des grimoires d'alchimie et des romans policiers, il apparaissait, au milieu de ses chiens et de ses chats, comme un sorcier rayonnant d'inquiétude et d'exubérance, d'humour et de nostalgie, se situant au-delà de toute esthétique. Il proclamait tantôt: « *Je ne suis pas un peintre* » tantôt: « *Je peins pour aller de l'autre côté de tout.* » Il avait des accès de mélancolie au moment de la pleine lune. Il était plongé dans le merveilleux quotidien; l'acte de partager son pain avec ses amis avait pour lui un sens occulte: « *On doit manger la même chose pour penser la même chose* » affirmait-il.

(Suite en page 68)

Livres sur l'art

LE VASE GREC
par P.-E. Arias et M. Hirmer

Voici enfin l'ouvrage que nous attendions sur les vases grecs. M. Hirmer nous a déjà fait connaître — avec quelle maîtrise! — les arts de l'Egypte, ceux de la Crète et de la Grèce mycénienne, la sculpture grecque, les trouvailles de la nécropole étrusque de Spina. L'album qu'il consacre aujourd'hui à la céramique grecque ne le cède en rien aux volumes précédents de la collection. L'introduction et les notices, qui servent de commentaires aux photographies, sont dues à P.E. Arias, professeur à l'Université de Catane (le même savant avait déjà collaboré avec Hirmer pour la présentation des vases de Spina). L'amateur et le lecteur plus averti trouveront le plus grand profit à consulter ces notices qui répondent aux exigences de la science sans rien perdre de l'élégance et de la clarté qui sont de mise dans un ouvrage de ce genre.

Conformément au programme annoncé, l'ouvrage ne traite pas des céramiques de l'âge du bronze en Crète ou à Mycènes et s'ouvre sur le style géométrique de la fin du XIe siècle. Nous parcourons ensuite les divers ateliers de céramique orientalisante (Corinthe, Athènes, les Cyclades) pour nous limiter ou presque, à partir du VIe siècle av. J.-C., à la céramique athénienne; nous assistons au triomphe de la technique à figures noires, puis à la décadence de ce style et au succès de la technique rivale, qui réserve en clair la silhouette sur le fond noir du vase. Quelques pages évoquent les suites italiotes de la céramique attique, puis les produits tarfis des ateliers siciliens de Centuripe.

Cependant le texte ne cherche qu'à expliquer une illustration dont la qualité fait le prix essentiel de l'ouvrage. On félicitera tout d'abord le photographe de n'avoir pas tout sacrifié à la couleur. Quelque cinquante planches lui suffisent, d'une sûreté de ton parfaite (on appréciera tout particulièrement les reproductions de vases à fond blanc, qui constituent jusqu'à présent l'épreuve la plus délicate pour les tenants de la photographie en couleur); partout ailleurs Hirmer reste fidèle à l'ancien procédé et nous ne saurions trop nous réjouir de cette fidélité. Une autre qualité de cette illustration tient à la diversité de sa présentation. En règle générale l'image reproduite est celle du vase entier et nous fait d'emblée apprécier la forme qui, aux yeux des anciens, avait souvent plus d'importance que le décor; parfois néanmoins c'est un détail de la scène qui a retenu l'objectif et la photographie, au moyen de l'agrandissement, nous révèle un monde pratiquement inaccessible (voir par exemple fig. 95 les images de ménades et de satyres) ou du moins un monde que seul pouvait découvrir le spécialiste visitant un Musée et examinant chaque pièce à l'aide d'une loupe.

Je féliciterai enfin Hirmer du choix de ses reproductions. Certaines s'imposaient de toute évidence: un volume sur la peinture des vases grecs ne pouvait ignorer ni l'œnochoé Chigi, ni la coupe d'Arcésilas, ni le cratère François, ni la coupe de Munich du peintre Exékias représentant l'épiphanie marine de Dionysos. Mais tout en limitant sa quête à quelques musées européens, l'auteur a pris soin de nous faire connaître quelques pièces moins célèbres, je pense en particulier à telle coupe de Tarquinia illustrant le combat d'Héraclès et du monstre marin Triton, à telle amphore de Psiax au Musée de Brescia, avec l'image des Dioscures.

Un monde nouveau, qui constitue une des créations les plus originales de la Grèce ancienne, se révèle à nous dans des conditions que nous ne soupçonnions pas voilà dix ans. Le lecteur qui a eu le privilège de parcourir les galeries de céramique antique trouvera ici l'occasion d'aviver et de préciser ses souvenirs; pour le novice je ne connais pas de meilleure invitation au voyage. H. Metzger.

P.E. Arias et M. Hirmer, *Le vase grec*, grand *in 4°*, 354 pp., 240 ill. en noir, 52 pl. en couleur. Flammarion, 98 fr.

FRANZ ANTON MAULBERTSCH
par Klara Garas

Ce livre nous arrive — non sans quelque retard — de Hongrie. Habillé de grosse toile bise, traduit en allemand, illustré de planches en noir de qualité passable, et de quelques hors-texte en couleurs qui s'apparentent curieusement aux mauvais chromos du siècle dernier. Les amateurs ont coutume d'être plus gâtés, et risquent de n'accorder qu'un regard indifférent. Or il s'agit d'un ouvrage excellent et de grande importance.

C'est la première étude d'ensemble sur le peintre Franz Anton Maulbertsch (1724-1796). Monographie, et qui s'est voulue telle. On nous permettra de louer en premier le parti franc et discret de Klara Garas, qui se trouvait devant une immense enquête, des tableaux, des archives dispersés en Autriche ou en Tchécoslovaquie aussi bien qu'en Hongrie, des articles en langues fort diverses, et qui a su aboutir là où plus d'un érudit, depuis cent ans, avait abandonné. L'auteur prend le peintre à sa naissance et le conduit en six chapitres à sa mort et sa survie; chemin faisant sont évoqués les principaux épisodes de son existence, et brièvement discutés les multiples tableaux, retables ou plafonds. Nul effet de style, point de hautes considérations historiques, sociologiques ou métaphysiques; mais un catalogue quasi exhaustif, ordonné selon la chronologie, un ensemble précieux de documents, une bibliographie minutieuse, et la reproduction de presque toutes les peintures. C'est par de pareils ouvrages qu'un artiste se retrouve en juste lumière: et celui-ci est en droit de compter parmi les plus importants créateurs du XVIIIe siècle.

Il mérite d'autant plus de retenir notre attention, qu'il est plus étranger à nous autres Français. Le nom de Maulbertsch est presque inconnu chez nous, et nos musées ne semblent posséder aucune de ses œuvres — excepté Tours, où M. Boris Lossky a pu naguère identifier, sous le nom de Ricci, une fort belle esquisse pour un retable de Trnava. Bien plus, ce peintre qui travaille au temps de la plus grande expansion de l'art français échappe entièrement à l'influence de Paris. Rien n'est plus loin de Lancret ou de Fragonard que le *Saül* de Nuremberg, dont le rêve fantastique se souvient de Rembrandt, ou la *Rebecca* de Brno, avec sa robe à franges et son grand chapeau à aigrette, avec ses dromadaires emplumés et ses étranges frissons de lumière. Ce n'est pas qu'on ne puisse déceler à l'occasion certains contacts, dus sans doute à la gravure: le grand retable de la cathédrale de Vac, par exemple, s'inspire ouvertement de la *Visitation* peinte par Jouvenet pour Notre-Dame en 1716. Or ce retable fut peint dans les années 1770-1771, au moment précis où Maulbertsch incline vers la discipline néo-classique. La rencontre vaut d'être notée, mais elle est assez imprévue pour avoir échappé à l'auteur. Né en Souabe, formé à Vienne, ayant travaillé dans les divers Etats de l'Empire autrichien, Maulbertsch est tout entier pris dans le rayonnement de l'art vénitien, dont il prolonge et amplifie curieusement les recherches. Il est un peu à la Venise baroque du XVIIIe siècle ce que le Greco, à l'autre bout de l'Europe, est à la Venise maniériste du XVIe...

C'est du côté de Piazzetta, du côté de Pittoni et de Tiepolo qu'il faut chercher les vraies attaches de son style. Klara Garas incline à penser que Maulbertsch ne fit pas le voyage d'Italie: mais un Troger, dont l'exposition d'Innsbruck, l'été dernier, a permis de mieux mesurer la brillante personnalité, pouvait à lui seul transmettre l'essentiel des leçons ultramontaines. Peut-être, après tout, fallait-il que Maulbertsch ne connût cet art que de seconde main, qu'il n'eût pas étudié le Tintoret à Venise, Michel-Ange à Rome, ou le Corrège à Parme, pour qu'il allât si loin sans nul remords. Car jamais peintre n'a plus librement joué des lumières, rompu les formes, étiré, tordu et tourmenté les corps et les visages. Il ne recule guère devant le rébus, et il faut parfois un inventaire attentif pour retrouver, dans l'ébourriffement des draperies et des nuées, une jambe, une main, une aile, et les restituer à leur juste possesseur: voyez plutôt le *Saint Narcisse* de Vienne. Tout cela, avec une passion, une liberté, une richesse d'invention qui rendent froid Veronèse et Rubens flegmatique. Nous sommes ici à l'extrême pointe du « baroque », au sens où l'entendait Wölfflin: et il n'est pas étonnant que Maulbertsch, touché par les tendances néo-classiques à partir de 1770, n'ait jamais achevé sa conversion. Virtuosité pure et vide spirituel? Prenons garde à n'être pas dupes de la forme théâtrale de cette peinture, et de sa rhétorique ostentatoire. Maulbertsch accepte sans malaise les programmes les plus abscons et se soucie médiocrement des personnages qu'il représente; mais c'est qu'il se réserve les plaisirs du peintre. Toute cette affabulation allégorique ou religieuse dissimule sous sa faconde le jeu très abstrait des lumières et des volumes; et dans le XVIIe siècle, nul peut-être n'a, plus librement que Maulbertsch, exploré les possibilités d'un lyrisme qui use, non des êtres, mais des formes, et réduit la représentation au rang de langage. En présentant son œuvre, pareil ouvrage n'apporte pas seulement une contribution érudite à l'histoire; il offre — espérons qu'un éditeur français le comprendra — la meilleure initiation à une forme d'art que l'on qualifie encore de décadente, et qui est bien plus proche de la nôtre qu'on ne le croit souvent. *Jacques Thuillier.*

Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch, *1724-1796. Grand in-4°, 334 p. et 260 pl., 16 h.-t. coul., relié toile. Editions de l'Académie hongroise des Sciences. Budapest, 1960.*

PISANELLO

par E. Sindona

Dans les premières pages du livre, l'auteur se propose d'évoquer la personnalité et l'esthétique de Pisanello à partir de son œuvre la plus fascinante, la Légende de saint Georges. *Certes, la fresque de l'église Santa Anastasia (aujourd'hui au Castelvecchio) devrait permettre, plus que toute autre de ses peintures, l'approche de l'artiste qui, dans le climat privilégié de l'Italie du Nord au déclin du gothique, pressentit et assuma, d'une manière si personnelle, une part des aspirations, des curiosités et des rêves du Quatrocento.*

La méthode de l'auteur, pourtant, qui procède par hypothèses, contourne les problèmes, multiplie les analyses psychologiques et les interprétations purement subjectives, risque non seulement de dérouter le lecteur, mais de susciter à la longue, un certain scepticisme. Pisanello, en peignant la Légende de saint Georges, *avait-il vraiment conscience « d'y conserver un moment particulier de l'histoire de la culture »? Peut-on dire que, les fresques de Gentile da Fabriano et de Pisanello au Palais des Doges ayant complètement disparu, « il n'est pas arbitraire d'imaginer un Pisanello arrivant à Venise déjà formé... un Pisanello qui, tout en n'ayant pas dédaigné d'expérimenter la technique de Gentile, ne fut son disciple qu'en raison du patient voisinage que lui imposait son travail »?*

En situant d'ailleurs ce séjour de Pisanello à Venise entre 1420 et 1430, au lieu de le fixer aux dates généralement admises (1415-1422), en n'évoquant que fortuitement l'hypothèse d'une nouvelle collaboration à Florence en 1422-1423, l'auteur réduit aisément les rapports entre les deux peintres à « des liens de travail », non de style, et ne reconnaît l'influence de Gentile que dans « la lourdeur de certaines madones » de Pisanello...

Sur les portraits, qui, dans l'œuvre de Pisanello, posent des problèmes particulièrement délicats, les démonstrations de l'auteur n'apportent que des lueurs bien fugitives. Indépendamment de deux portraits d'hommes, sans doute trop récemment identifiés pour être étudiés ici, l'ensemble de la critique ne retient plus aujourd'hui que le portrait de Lionnel d'Este et celui du Louvre. M. Sindona admet en outre le portrait de l'empereur Sigismond, du Musée de Vienne, « une œuvre qui par sa culture figurative (?) pose des difficultés ardues pour une attribution décisive», et le portrait de femme de Washington, dont « on peut imaginer que le long cou, bien qu'on en découvre si peu sous le collet brodé, est identique à l'autre (celui du Louvre) ». Au reste, tout au long du texte reviennent des formules analogues : on peut supposer, il est permis de penser, etc... qui font place ailleurs à des affirmations péremptoires. « ...cette coupe oblique de l'œil (toujours à propos du portrait de Washington) en vérité très particulière, et non pas, comme on l'a pensé, commun à tant de portraits bourguignons de l'époque. » Quant au saint Georges, dans l'Apparition de la Vierge à saint Georges et à saint Antoine, *« il n'est ni songeur, ni pensif, comme on a tendance à le considérer en lui attribuant Dieu sait quels rêves héroïques, mais il n'est que la transposition plastique d'une valeur aristocratique dont on ne sait trop s'il faut l'identifier avec l'esthétique elle-même ou avec l'acquisition d'une plénitude intérieure détachée et cependant lyriquement définie ».*

Si la traduction d'un texte de ce genre offre des difficultés indéniables, il aurait été possible pourtant d'en atténuer parfois la complexité. Il aurait fallu en tout cas, unifier l'orthographe des noms propres, ne pas parler tantôt de Martin V et tantôt de « Martino V », ne pas écrire ici Alphonse d'Aragon et ailleurs « Alfonso d'Aragona » ou « Jean-François Gonzague » et Gianfrancesco; quand on nous dit que Pisanello acheva au Latran « les histoires du Battista », nous mettons une seconde à réaliser qu'il s'agit de la vie de saint Jean Baptiste!

Malgré tout cela... on ne se lasse pas de tourner les pages de ce livre. Car les images, bien reproduites, bien choisies, bien groupées, — les merveilleux dessins surtout, — suffisent à recréer l'univers poétique de Pisanello, sa curiosité du réel, son intuition de la vie secrète des êtres. Les rapports établis ou suggérés entre les dessins et les peintures éclairent les intentions de l'artiste, ses recherches, ses prédilections. Les médailles et leurs admirables revers, — les canéphores, le nu et le vase pour Lionnel d'Este, la licorne pour Cecilia Gonzague, — mettent en évidence l'un des aspects les plus étonnants du génie de Pisanello.

Des notes abondantes, des illustrations complémentaires — reproduisant les œuvres douteuses ou certaines peintures qui sont à rapprocher de celles de Pisanello, — un catalogue, une bibliographie, forment un complément utile à cet important travail.

M.-G. L. C.-M.

E. Sindona: *Pisanello.* 31,5× 23 cm. 150 p., 173 pl. h. t. noir et coul. et 42 fig. Rel. t. La Bibliothèque des Arts, 120 fr.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

par Antonio Morassi

« Il est plein d'esprit, accommodant comme un Taraval, un feu infini, un coloris éclatant et d'une vitesse surprenante. Il fait un tableau en moins de temps qu'il n'en faut à un autre pour broyer les couleurs. » Ainsi s'exprimait, bien sûr en français, le Comte Tessin recommandant à son maître le roi de Suède Giovanni Battista Tiepolo pour les travaux de décoration du palais royal de Stockholm. Certes, Tiepolo n'ira jamais en Suède, certes, plus personne ne connaît de nos jours l'excellent Taraval, mais la définition reste parfaite. Le coloris lumineux et la rapidité de l'exécution demeurent encore les deux éléments principaux de l'art du majeur des Tiepolo. C'est bien l'image que l'on retire à feuilleter l'ouvrage fondamental d'Antonio Morassi.

Le grand spécialiste de la peinture vénitienne du XVIIIe siècle nous offre là le « catalogue complet des tableaux de Giovanni Battista Tiepolo, y compris les œuvres de ses élèves et de ses suiveurs attribuées à lui ». Quatre cent vingt-neuf planches ornent l'ouvrage qui constitue d'une part le complément, le tome II, de l'essai consacré à l'artiste, à sa vie, à sa carrière, par le même auteur, essai paru chez le même éditeur (Phaidon) en 1955, et d'autre part la mise à jour des précédentes monographies de Molmenti (1909, édition française en 1911) et de Sack (1910).

Carrière fulgurante que celle de l'artiste. Dès vingt ans le voici lancé. Un mariage avec la sœur des Guardi, Cecilia, à mettre en parallèle au mariage de Mantegna avec Nicolosia, sœur de Giovanni et de Gentile Bellini, quelques voyages en Italie du nord, à Udine, à Milan, à Bergame, à Vicence, un séjour de trois ans à Würzbourg, un autre de huit ans à Madrid où le peintre mourra en 1770, voilà les grands traits d'une carrière sans relief, sans crime et sans scandale, marquée de nombreuses commandes qui feront de l'artiste une des gloires de l'Europe. Continuateur de Véronèse il donne l'impression, par son art, de l'inexistence de la peinture à Venise au XVIIe et de sortir de l'atelier du grand maître du XVIe qu'il copiera. Figure essentielle du baroque dont il est le plus grand peintre à fresques, il occupe une position-clé dans la peinture européenne du siècle et sera hautement admiré par Fragonard, son écho français.

L'artiste s'entourera vite d'élèves, en tête desquels il faut placer son fils Domenico. C'est à ces élèves que A. Morassi essaie de rendre le moins bon de l'œuvre et ce n'est pas tâche facile si l'on sait que certaines commandes comme celle du « Conseil dans l'arène » d'Udine récemment exposé à Paris, passées à Giovanni Battista Tiepolo, furent exécutées par Domenico.

Le principe de l'ouvrage est simple. Ville après ville, d'Aix-la-Chapelle à Zurich, l'auteur égrène la liste des musées et des collections privées possédant des œuvres de l'artiste, rejetant une attribution au profit d'un élève, en proposant au contraire une autre et ajoutant à toutes les œuvres acceptées la date supposée de son exécution. Le catalogue se compose de plus de mille numéros formant un immense récolement de tout ce qui fut appelé, à tort ou à raison, Tiepolo. C'était là déjà le principe adopté par Sack en 1910 et ce n'est pas sans tristesse que l'on voit la liste des collections françaises diminuer au profit des Etats-Unis bien entendu (ainsi, depuis la parution de l'ouvrage, « Le Temps et la Vérité » autrefois à Paris — planche 324 — est entré au Musée de Boston) et aucune œuvre de grande dimension n'entrer au Louvre, obligeant le public parisien à se rendre au Musée Jacquemart-André pour y admirer les fresques autrefois à la Villa Contarini à Mira.

Sans doute regrettera-t-on le petit format des photos moins belles que celles que donne généralement la grande maison anglaise, petit format qui réduit à la même taille l'immense fresque et la minuscule esquisse; sans doute regrettera-t-on également le classement de celles-ci par thèmes (Ancien Testament, Nouveau Testament, Vierge et Saints, etc...) qui ne permet que difficilement de juger de l'exactitude de la chronologie proposée par l'auteur, mais c'était là le seul parti à prendre pour rendre le livre utilisable.

Sans doute y a-t-il dans l'ouvrage quelques points de controverse sur la vision un peu trop large, un peu trop variée que l'auteur nous propose; ce catalogue n'en demeure pas moins l'ouvrage de référence essentiel et chaque note en dit plus dans sa concision et sa sécheresse que mainte dissertation fleurie. *Pierre Rosenberg.*

Antonio Morassi: A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo, including pictures by pupils and followers wrongly attributed to him. *Phaidon Press.* £. *7.0.0.*

LA PEINTURE FRANÇAISE : LE XIXe SIÈCLE

par Jean Leymarie

Premier paru d'une série de trois volumes consacrés à la peinture française, de Fouquet à la fin de l'Impressionnisme, cet ouvrage présente, avec l'habituelle séduction « Skira » pour les planches, l'avantage d'un texte remarquable. Ce texte n'est pas, comme ce fut parfois le cas dans les grands albums du passé, un simple tissu conjonctif destiné à relier les illustrations par un peu de typographie. M. Leymarie a rédigé un véritable précis, allant de David à Seurat. Il parvient à réunir constamment la continuité du récit, fort agréable à lire, l'appréciation esthétique et l'information historique, celle-ci puisée aussi bien aux sources que dans les travaux et articles les plus récents. (Références bibliographiques très nourries, et à jour.) On peut déplorer peut-être un certain tape-à-l'œil dans les titres des chapitres: *La nostalgie classique*, *l'Exaltation romantique*, la *Bataille réaliste* etc..., ou se trouver en désaccord avec certains jugements (*La Mort de Sardanapale* insuffisante au point de vue plastique?). Restent des chapitres étonnamment complets sur David ou Delacroix, des pages bien venues sur Géricault, une place faite aux peintres qui, comme Charlet, eurent un rôle que l'historien ne peut oublier, ou à ceux qui étaient, naguère encore, presque ignorés : Valenciennes, Michallon, Auguste, les paysagistes lyonnais. Dans les planches, on a reproduit les principaux chefs-d'œuvre, comme il est naturel dans une collection destinée à un large public, mais aussi, chaque fois que c'était possible, reproduit l'œuvre moins connue, la version la moins souvent publiée, l'étude préparatoire ou le détail inaperçu. Chose curieuse, c'est M. Nello Ponente, dans son volume sur les *Tendances Contemporaines* (1940-1960), qui donnait le sentiment de n'avoir pas vécu l'époque dont il traitait, et c'est M. Leymarie, en parlant du XIXe, qui donne l'impression d'y avoir été. *J.-F. Revel.*

Jean Leymarie: La Peinture Française: le XIXe siècle. 25×35 cm. rel. toile. 125 ill. coul. Skira, 125 fr.

AU-DELA DU TACHISME

par Georges Mathieu

Mathieu a toujours aimé à écrire. Et il a souvent bien écrit, malgré un penchant pour le verbiage et la pseudo-connaissance, envers d'une curiosité universelle qu'une information même plus consciencieuse ne pourrait en aucun cas rattraper dans sa course. C'est dire que les défauts de ses textes, lorsqu'il y en a, proviennent de ceux de la pensée et non d'un manque de talent littéraire: quand Mathieu parle de ce qu'il connaît, à savoir de la peinture contemporaine, les qualités d'un style à la fois sobre et animé apparaissent aussitôt.

Car, malgré ses erreurs, ses passions, Mathieu nous semble être le seul auteur qui ait donné une définition claire de l'art abstrait, permettant de le distinguer (donc de le comprendre) au milieu de productions qui, aux yeux du public, en sont voisines, ou même en font partie, alors qu'elles en diffèrent profondément dans le principe. Trois écoles, en dépit de la confusion entretenue par les commentateurs, doivent être exclues, dit-il, de l'abstrait proprement dit: 1°) la peinture géométrique, à laquelle on l'a si longtemps ramené, mais qui n'est qu'un art d'assemblage et non création de formes; 2°) ce que Mathieu appelle « l'abstractionnement », à savoir la peinture qui, tout en aboutissant à une image non représentative, ou peu représentative, part de la nature, s'en inspire, la « traite »; l'image « abstractionnée » n'est ici que le dernier degré de la stylisation du réel, dans la ligne d'une évolution qui émane du cubisme ou même du post-impressionnisme (exemples: Bazaine, Manessier, Le Moal, Singier); 3°) l'informel, la « perversion » informelle, par laquelle on voudrait nous faire croire qu'en feignant d'attribuer à une intention créatrice les charmes, indéniables lorsqu'ils sont accidentels, de la boue séchée ou de la tôle rouillée, on fait de l'art. « Qu'il s'agisse des texturologies de Dubuffet, des assemblages de Rauschenberg, des compressions de César ou des accumulations d'Arman, la démarche est la même: elle prend sa source contrairement à l'apparence, non dans un souci de réalisme, mais dans la volonté d'un décalage venant de l'utilisation, à l'époque culturelle contemporaine, d'un langage datant du paléolithique... Elle s'inscrit dans l'histoire par le truchement d'une réaction psychologique et non par une insertion au sein d'une évolution morphologique qu'elle a ratée.» *Elle* « ne fait que tenter de réintroduire dans « l'art » des méthodes et des moyens qui n'avaient jamais eu d'autre ambition que de précipiter sa dissolution.»

Quel est donc le véritable artiste moderne? C'est celui qui ne part ni de la géométrie ni de la nature (formée ou informe), pour en combiner ou en transposer les données, mais qui invente ses propres formes, lyriquement. Et une condition, capitale pour Mathieu, préserve la pureté de cette invention, écarte toute possibilité de compromis avec le réel perçu; c'est la vitesse d'exécution. « Je n'ai pas peint vite par manque de temps ou pour battre des records, mais simplement parce qu'il ne me fallait pas plus de temps pour faire ce que j'avais à faire et qu'au contraire, un temps plus long ralentissant les gestes, introduisant des doutes, aurait porté atteinte à la pureté des traits, à la cruauté des formes, à l'unité de l'œuvre.» *Après quoi, bien entendu, il faut s'interdire toute retouche, sous peine de retomber de la création dans « l'artisanat ».*

Cette conception de la peinture, Georges Mathieu, autant qu'il l'incarne comme peintre, la suit, la couve comme historien, dans Au-delà du Tachisme, *avec une intransigeance qui commence par donner à son livre une âme, une raison d'être interne, dont sont bien dépourvus tant d'ouvrages de commande traitant de l'art contemporain. Ici, ce n'est pas à une mosaïque de renseignements que nous avons affaire, ni à l'enflure d'un préfacier laborieux, mais à la vie, et c'est la chose la plus rare. Qu'il parle au fil des années des diverses publications consacrées à l'art (sujet où un copieux fichier le rend redoutable) de ceux qu'il admire et aime (Atlan, Bryen, Wols, Tobey, Hartung, Pollock) ou de ceux qu'il déteste (les surréalistes, Soulages, Charles Estienne, Michel Seuphor), ou de ceux sur lesquels il a changé d'avis (Michel Tapié), il ne trompe jamais notre attente, et pratique tout avec flamme, même l'erreur, involontaire ou non.*

Erreur, d'abord, que l'indigeste bouillie culturelle dans laquelle il noie trop souvent les meilleures idées de son livre, en cédant à la tentation d'établir des parallèles entre l'art, la science, la musique, la philosophie ou les mathématiques, conformément aux pires modes intellectuelles des deux décennies écoulées. « Désorientation cosmique et ontologique », « néantisation dialectique », distinction entre « l'individu et la personne », chère aux personnalisme, « intentionnalité », chère aux phénoménologues ou « aliénation » chère aux marxologues, il n'est pas un des leurres du verbosisme contemporain où Mathieu ne donne tête baissée. Quel dommage, chez un écrivain d'aussi bonne race! Rien n'arrête la boulimie intellectuelle de notre nouveau Pic, qui se lamente ainsi : « Il est rare de pouvoir au cours d'un dîner à Paris — et même à Paris — faire dialoguer intelligemment plus de sept ou huit personnes à la fois sur les conséquences de l'abolition de la parité, les limitations de la nouvelle formule d'Heisenberg, l'évolution de la musique de Varèse à Boulez, les rapports du calcul tensoriel avec la sculpture actuelle, les troublantes analogies des prières tibétaines avec la poésie d'Henri Michaux, les affinités des positions idéologiques de Nathalie Sarraute avec le Taoïsme, ou sur l'emploi comparé de la dialectique marxiste chez Eisenstein et chez Alain Resnais. «*Que l'auteur se rassure: on en trouve — surtout à Paris — des centaines hélas! prêtes à parler de tout cela à la fois. La difficulté serait plutôt de les éviter. (L'inconvénient des vues historiques ou philosophiques de Mathieu s'aggrave lorsqu'il les attribue à des gens qui ne les ont jamais professées, comme le signataire du présent compte rendu, qui aurait* « magistralement révélé [que] toute l'esthétique de l'Occident depuis qu'elle s'est libérée de l'emprise et de la sclérose de la Renaissance, etc...» *Merci, mais je n'ai jamais dit ça, et ceux qui parlent de la « sclérose de la Renaissance » me paraissent pouvoir se joindre heureusement à ceux qui établissent des rapports entre les prières tibétaines et le calcul tensoriel.)*

Graves ou vénielles, certaines erreurs sont gênantes. Comment dénier toute influence libératrice aux surréalistes sur la peinture actuelle? Qui a mis la notion d'automatisme au centre de la création poétique et graphique? Comment écrire: «Si j'expose à New York depuis 1952, Riopelle et Soulages depuis 1954, Schneider et Poliakoff à partir de 1956, etc...» *Soulages et Schneider ont exposé, de même qu'Hartung, en 1949 à New York chez Betty Parson. Les jugements de valeurs de Mathieu étonnent aussi parfois. Ses trois dieux sont Wols, Hartung et Tobey. Or pour Tobey, tantôt (p. 113)* « ses espaces nouveaux « all over » sont les premiers à donner une vision cosmique du monde et à remettre en cause toute l'esthétique issue des Grecs et vénérée depuis vingt siècles,» *tantôt (p. 185) il* «pousse l'artisanat jusqu'à cerner et rectifier ses signes avec de la gouache blanche, travaillant ainsi de la façon la plus occidentalement académique.» *Quant à Wols et Hartung, « l'esthétique de la vitesse » et du premier jet n'est pas non plus leur fort; et comme on sait que ladite esthétique conditionne l'abstraction lyrique véritable, et vu que Soulages, lui aussi, paraît-il pousse l'artisanat jusqu'à cerner et rectifier, reste Georges Mathieu.*

Mais comment lui en vouloir? S'il cite de préférence les articles défavorables à ses confrères et toujours ceux qui lui sont favorables, cet égocentrisme même est d'un

grand intérêt historique, il n'est pas propre à Georges Mathieu exclusivement: chaque peintre d'aujourd'hui pense qu'il incarne à lui tout seul toute la peinture contemporaine. Pourquoi? C'est un phénomène qu'il y aurait lieu de méditer et qui a probablement ses raisons d'être dans la nature même de l'art actuel qui est peut-être tel que celui qui s'y consacre doit pouvoir penser, pour trouver la force d'entreprendre, qu'il est le seul capable de créer une forme originale. D'où l'esprit de suspicion qui habite l'artiste contemporain: une réserve sur son compte, notamment, lui paraît l'expression de l'hostilité à l'art moderne tout entier. Mathieu écrit par exemple: « L'Œil, qui se crée en 1955, consacre timidement des études à Tobey et à Riopelle.» *Pourquoi timidement? Combien de personnes, dans le grand et même le petit public, connaissaient Tobey en 1955 en Europe? On sait la place faite à l'art contemporain dans la Revue, y compris à Mathieu. Mais en s'identifiant à l'art moderne tout entier, Mathieu, répétons-le, agit en peintre de son temps, ce n'est pas l'aspect le moins authentique de son livre. Chaque artiste d'aujourd'hui a besoin du public, de tout le public, et horreur de ses confrères. Il a peur d'être seul et besoin d'être le seul. Prétention erronée, bien entendu, car, l'histoire le montre à toutes les époques, ou bien il y a plusieurs grands peintres ou bien il n'y a pas de peintre du tout.*

Aucune des critiques formulées ci-dessus ne doit, en tout cas, détourner de lire Au-delà du Tachisme. *Ce livre, surtout dans sa première partie, est mieux qu'un livre: il est une réalité; il est la parole et le souffle d'un être passionné. Il est partial et inégal, mais il respire. En ce temps de manuels incolores, il est assez rare de voir les Retz eux-mêmes écrire le récit de leur fronde. Bien d'autres peintres n'en auraient ni le droit ni l'audace ni le talent.* J. F. Revel.

Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme, in-8° soleil. Julliard, 16,50 fr.*

LA PEINTURE ABSTRAITE
par Michel Seuphor

Il n'est généralement pas facile d'écrire pour la troisième fois un livre sur un même sujet sans se répéter. Michel Seuphor s'est acquitté avec brio de cette périlleuse entreprise. Comment? Il nous l'explique lui-même. Cet ouvrage, écrit-il, « n'est ni un précis d'histoire [comme *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Maeght, Paris, 1949] ni un dictionnaire [comme le *Dictionnaire de la Peinture abstraite*, Hazan, Paris, 1957], mais une synthèse largement conçue qui, sans négliger les points essentiels de l'histoire, relie les origines à l'actualité la plus proche. Sur un sujet maintenant amplement connu — ajoute-t-il — il m'a semblé qu'une certaine souplesse de forme peut permettre une plus agréable lecture ». Et il en est effectivement ainsi, car, si la première lecture donne, au lecteur averti du moins, l'impression de « survoler » en quelque sorte l'enchaînement des faits, celui-ci s'aperçoit bientôt que tous les points importants ont été rappelés au passage et que ce survol n'est pas dû à la méconnaissance des problèmes, mais plutôt au désir de prendre du recul pour juger avec plus de sérénité.

L'ouvrage est divisé en trois grandes parties sensiblement égales: Avant 1915, De 1915 à 1940, Après 1940. Dans la première Michel Seuphor rappelle les origines et les premières manifestations et définit les personnalités des pionniers de l'abstraction. Delaunay, Mondrian, Kandinsky sont tour à tour présentés, avec sympathie certes, mais très objectivement. Le rôle joué par Kupka et l'apport des synchromistes sont bien vus et l'auteur rend justice à ces peintres sans leur accorder l'importance exagérée que certains avaient essayé de leur donner. Les difficultés présentées par l'étude de l'art russe de cette époque sont soulignées, mais les dimensions du livre ne permettaient pas d'entrer dans la discussion et celui-ci s'en trouve, il est vrai, quelque peu sacrifié. L'auteur insiste avec raison sur la « multiplicité des formes d'expression » que l'abstraction connut dès le départ. « Lorsque l'on mesure l'espace parcouru — remarque-t-il — et l'énorme expansion actuelle de cet art pour se reporter ensuite au petit noyau de 1912, on constate, non sans quelque étonnement, que tous les éléments étaient déjà présents dès l'origine dans l'ensemble des œuvres de Kupka, Kandinsky et Delaunay » (p. 16, A) et il note assez justement que « l'effusion lyrique est l'art même de Kandinsky de cette époque et plusieurs de ses œuvres pourraient être appelées tachistes ou informelles si seulement elles avaient été peintes en 1960 ». Je suis en revanche moins d'accord avec Michel Seuphor sur le problème des rapports entre le cubisme et l'abstraction. Je ne pense pas pour ma part que les cubistes mettent alors « résolument le pied dans ce pays nouveau, puis le retirent aussitôt, malgré l'éclat des œuvres, pour n'y revenir que beaucoup plus tard quand ils s'appellent Delaunay, Villon, ne plus y revenir du tout quand ils s'appellent Braque, Picasso » (p. 12). Moins encore que ces mêmes cubistes improvisent « librement avec les moyens picturaux sans tenir compte de la réalité objective » et « découvrent ainsi, implicitement, l'inutilité de l'objet et se trouvent être, en fait, les premiers réalisateurs de peintures abstraites » (p. 16, B). Même à l'époque la plus hermétique, les cubistes ont toujours voulu rester réalistes et ont même professé un véritable culte pour *l'objet* qu'ils regardaient beaucoup plus en epistémologues qu'en poètes.

Le ton de la seconde partie se fait plus personnel. En étudiant successivement le néo-plasticisme, Dada et le Bauhaus, Michel Seuphor ne peut s'empêcher d'évoquer ses propres souvenirs, telle rencontre, telle conversation, telle répartie d'un artiste qui éclaire parfois son œuvre. Sans cacher ses sympathies personnelles, il garde néanmoins son objectivité pour opposer à plusieurs reprises les « deux pôles de l'art de ce siècle: le style et le cri, la règle et le jaillissement » (p. 85, B). Au cours de son exposé, l'auteur tente une réhabilitation des œuvres mineures des années 1920-1924 qui, si elle ne convainc pas toujours entièrement, a du moins le mérite de montrer que cette époque, parfois un peu sévèrement jugée par comparaison avec l'avant-guerre, a pourtant fait preuve d'une grande richesse plastique.

Sans tomber dans une constante polémique, la dernière partie du livre, consacrée à l'art le plus actuel, reflète forcément les opinions personnelles de l'auteur. S'il ne cache pas ses préférences pour l'art construit, celui-ci se garde toutefois de condamner *ex cathedra* toutes les autres tendances. Il cherche plutôt à établir dès maintenant une sorte de classement historique anticipé. « La situation se présente aujourd'hui — écrit-il — sous l'aspect d'un triptyque dans lequel on peut placer au milieu la peinture à base impressionniste pour laquelle l'objet de l'art est encore la finesse sensorielle de l'artiste, et aux deux côtés, d'une part, la peinture américaine, à laquelle je rattacherais les informels de tous les pays, et, d'autre part, la peinture construite. Ainsi la mesure, l'impulsion non contrôlée et la sensitivité se partagent le monde de l'art abstrait. Style, cri et modulation » (p. 252). Ce souci d'objectivité se trouve malgré tout pris quelquefois en défaut. L'auteur se livre par exemple à une violente attaque contre la personne de Georges Mathieu, attaque qui détruit un peu le climat de sérénité nécessaire à ce genre d'entreprise. D'autre part, on aurait tort, à mon sens, de trop croire à la « simulation » (le mot est prononcé, p. 176) des action-painters et des informels. Je suis personnellement persuadé de leur bonne foi et il y a chez les meilleurs d'entre eux une force et une liberté qui se trompent peut-être de voie, mais qu'il serait injuste de minimiser.

Vaste et intéressant panorama de la peinture abstraite de ce siècle, ce livre, fort bien écrit et qui se lit d'un bout à l'autre sans ennui, est superbement illustré par d'abondantes reproductions qui alternent ingénieusement avec le texte. Seule la qualité des pages non glacées laisse à désirer. Les couleurs en revanche sont en général excellentes. *G. H.*

Michel Seuphor, la Peinture abstraite, *327 p., 530 reproductions en couleurs ou en noir. Flammarion, 98 fr.*

L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE
par Jürgen Joedicke

Voici enfin la traduction française du livre de Jürgen Joedicke sur l'architecture contemporaine, livre paru en Allemagne en 1958 et déjà bien connu dans de nombreux pays. Il ne s'agit à proprement parler ni d'un ouvrage d'érudition ni d'un manuel, encore qu'il ait les avantages de l'un et de l'autre, mais plutôt d'une étude de synthèse sur l'ensemble des principales tentatives et des grands courants architecturaux de la fin du XIXe siècle à nos jours. Si cette étude repose sur une connaissance approfondie des problèmes et des œuvres, l'appareil critique, en effet, y est réduit au minimum et, si l'ordre et la clarté figurent parmi les qualités majeures de cet ouvrage, l'auteur ne tombe jamais dans le dogmatisme ou la simplification. C'est le livre d'un spécialiste s'adressant sans emphase au grand public, sans nul pédantisme donc, mais avec toute la sécurité intellectuelle que lui donne sa formation scientifique et historique.

Le livre est divisé en quatre grandes parties, l'époque des pionniers, les maîtres de l'architecture moderne, le développement de l'architecture moderne et la contribution des nations. La première retrace à grands traits la période de transition qui couvre approximativement les années 1870 à 1914, c'est-à-dire cette période durant laquelle l'architecture conservait le visage figé et traditionaliste qu'elle avait eu durant les trois premiers quarts du XIXe siècle, mais que marquèrent néanmoins — on pourrait presque dire en cou-

lisse — les grandes inventions et révolutions techniques dont allait sortir l'architecture moderne: premières constructions métalliques de grande envergure, ossatures d'acier, mise au point du béton armé, etc. Jürgen Joedicke toutefois n'a garde d'oublier les points de vue plus purement doctrinaux ou esthétiques et met bien en relief notamment d'une part le rôle joué par Frank Lloyd Wright dans la fondation d'une architecture organique, de l'autre le fort courant de renouvellement formel qui, entre 1890 et 1910 particulièrement, mena à revaloriser l'acte de création plastique, d'une manière parfois un peu débridée et en tombant souvent dans l'ornière de la décoration, mais en introduisant une bienfaisante réaction contre l'éclectisme antérieur.

La seconde partie est consacrée aux trois « grands » de la première moitié du XXe siècle: Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier. L'auteur souligne l'importance de leur apport dès avant la seconde guerre mondiale, mais rend également compte de leur récente évolution, amorçant ainsi un certain nombre de problèmes que l'on retrouvera dans la dernière partie. Si le rôle du « stijl » est peut-être un peu minimisé, les chapitres consacrés au développement de l'architecture moderne comptent parmi les meilleurs du livre, notamment celui consacré à Aalto et celui traitant des nouvelles structures et des nouveaux espaces. Enfin, si l'étude des divers courants et écoles dans chaque pays pris séparément est parfois un peu trop brève, elle relève d'un esprit synthétique qui permet de se faire néanmoins une idée substantielle des principales caractéristiques nationales et des personnalités les plus marquantes. Tel qu'il est, cet ouvrage offre donc au lecteur non spécialisé un excellent panorama de l'architecture contemporaine, sans développement excessif ni omission grave, et — encore que l'on puisse différer d'opinion sur tel ou tel point — d'une objectivité et d'une impartialité tout à fait remarquables. Moins technique que celui de Siegfried Giedion, moins historique que celui de Bruno Zevi, plus tourné vers les problèmes actuels que celui de Nikolaus Pevsner, et sans les prétentions philosophiques de celui de Bernard Champigneulle, il constitue la meilleure introduction au sujet que l'on puisse actuellement conseiller. Tout au plus lui reprochera-t-on de ne pas toujours suffisamment insister sur l'importance primordiale de l'urbanisme dans le contexte actuel. L'illustration, enfin, est abondante, d'excellente qualité et parfaitement adaptée au texte qu'elle éclaire avec intelligence.

Jürgen Joedicke, *Architecture Contemporaine — Origines et Perspectives*, 235 p., 451 illustrations. Texte français de C.J. Hartaut. Delpire, Fr. 47.—

EERO SAARINEN ON HIS WORK

par Aline B. Saarinen

Voici déjà deux ans et demi (le 1er septembre 1961) que disparaissait Eero Saarinen, non seulement dans la force de l'âge et en pleine activité professionnelle, mais encore au moment même où son talent, pourtant déjà si remarquablement affirmé, s'épanouissait de la manière la plus féconde et la plus éclatante. Ne laissait-il pas, en effet, en chantier l'aérogare de la TWA à Idlewild, les collèges Stiles et Morse à Yale, les laboratoires Bell à Holmdel, le siège de Deere & Company à Moline, le Jefferson Memorial de Saint-Louis et l'aéroport Dulles à Chantilly, c'est-à-dire quelques-unes des œuvres les plus significatives de l'architecture actuelle — et cela sans même parler des projets en voie de réalisation comme le Repertory Theatre and Library Museum du Lincoln Center de New York (en collaboration avec S.O.M.), l'église des Disciples du Christ à Columbus, l'aéroport d'Athènes et le siège new-yorkais de la C.B.S.?

Ayant déjà tenté ici de montrer l'importance de l'apport de Saarinen et son influence sur l'évolution récente de l'architecture (voir *L'Œil*, n° 83), nous n'y reviendrons pas. Le livre que publie Aline B. Saarinen n'est pas, au demeurant, une étude de l'œuvre de son mari, ni non plus d'ailleurs une biographie ou des Mémoires, mais un recueil de divers écrits de Saarinen concernant ses propres œuvres et jusqu'ici dispersés dans des revues spécialisées ou non encore publiés (notes personnelles, lettres, discours, etc.).

Ecrits dans un style alerte et familier, ces textes de Saarinen éclairent sa pensée et ses intentions d'une lumière irréfutable et souvent nouvelle qui fait justice de certaines légendes qui s'étaient formées dès son vivant avec une étrange rapidité. « The fact that to some people it looked like a bird in flight — écrit-il au sujet de l'aérogare de la TWA — was really coincidental. That was the last thing we ever thought about. Now, that doesn't mean that one doesn't have the right to see it that way or to explain it to laymen in those terms, especially because laymen are usually more literally than visually inclined » (p. 60).

Ces réflexions et ces notes, directes et vivantes, nous révèlent en outre un homme à la fois simple et passionné, ennemi de tout dogmatisme et de toute théorie, entièrement voué à son art et beaucoup plus préoccupé de trouver des solutions optima aux problèmes qui se posaient à lui que de jouer les maîtres ou de soigner sa réputation. On sent à travers ces pages que l'architecture fut toute sa vie et qu'il exerça toujours son métier dans un esprit hautement désintéressé.

Par sa valeur à la fois humaine et historique, ce livre, accessible à tout lecteur non spécialisé, restera désormais le document de base et de référence sur la vie et l'œuvre de Saarinen. La grande qualité de l'illustration et l'excellence de la présentation achèvent d'en faire un ouvrage indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'architecture contemporaine. *G. H.*

Eero Saarinen on his work, *A selection of buildings dating from 1947 to 1964 with statements by the architect, edited by Aline B. Saarinen, New Haven and London. Yale University Press. 81.25 fr.*

Publications reçues

La Grande Grèce, par *Leonard von Matt* et *Umberto Zanotti-Bianco*, 28×23 cm., 233 p., 254 photos, 4 h. t. coul. Rel. toile. Hachette. 49,50 fr.

Abondamment illustré de photographies accompagnées de légendes précises et détaillées, cet album est consacré à la découverte d'un aspect de la Grèce généralement oublié: l'ensemble des cités autrefois opulentes qui, au sud de l'Italie, ont été, selon le mot de l'Autrichien Theodor Gomperz, « le vaste champ expérimental de l'esprit héllénique ». De l'île d'Ischia à Cumes et à Crotone, patries des poètes, des philosophes et des sybilles, les auteurs retracent en termes clairs l'histoire mouvementée de la Grande Grèce et révèlent par les sites et les vestiges d'architecture, d'orfèvrerie, de poterie, de céramique et de sculpture, les richesses de son art.

Un art à l'état brut, par *Karel Kupka*. 24×18 cm. Rel. t., 200 p., 188 ill. h. t. noir et coul. Ed. Clairefontaine, 21 Fr. s.

Passionnément intéressé par l'art des aborigènes d'Australie, Karel Kupka a effectué près d'eux de longs séjours, les deux derniers avec le concours du Musée ethnographique de Bâle, qui abrite aujourd'hui la majeure partie de la collection réunie au cours de ces voyages. L'ouvrage qu'il vient d'écrire n'est pas seulement une présentation de cette collection, constituée essentiellement de peintures sur écorce et de bois sculptés. Il a étudié attentivement la civilisation de ces régions du Nord de l'Australie, la Terre d'Arnhem, dont la population, sans contact avec le monde extérieur, est demeurée pratiquement à l'âge de pierre.
L'origine de la technique des peintures sur écorce est imprécise mais remonte certainement à une époque reculée, étant donné les rapports que présentent certaines d'entre elles avec les peintures rupestres. Les compositions symboliques, les figurations humaines ou animales —, ces peintures dites « aux rayons X », parce qu'elles représentent, dans la forme, la structure et les organes intérieurs —, sont réalisées dans une gamme de couleurs limitée, mais habilement modulée, brun, ocre, roux. Elles nous ouvrent, grâce aux commentaires de l'auteur, un univers inconnu et fascinant. « Dénudant les racines de l'art plastique », dit André Breton dans sa préface, « il ébauche en nous certaine réconciliation de l'homme avec la nature et avec lui-même.»

Châteaux de la Loire. 66 diapositives en trois vol.: **La Féodalité. Les Châteaux de la Loire et la mode italienne. Châteaux des XVIIe et XVIIIe siècles.** *Textes de M. Charageat.* Publications Filmées d'Art et d'Histoire. Chaque vol. présentation plastique: 30 fr.; parchemin: 35 fr.

Le premier mérite de cette nouvelle série est de ne pas se limiter à ceux des châteaux de la Loire que tout le monde connaît, que tout le monde visite. Dans le 2e volume par exemple, au lieu de multiplier les vues de Chambord, de Blois ou de Chenonceaux — chacun mériterait d'ailleurs trois volumes — on nous en donne trois ou quatre photographies et on nous montre aussi Saint-Aignan, Talcy, le château du Moulin.

(Suite en page 68)

GALERIE ARDITTI
15, rue de Miromesnil Paris VIII•

verlon
Situation humaine

Mai 1963

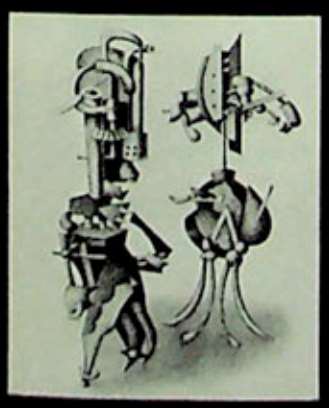
FLORENCE HOUSTON-BROWN
4, rue du Pré aux Clercs - Paris 7e - LIT. 36.05

En juin
ÉCOLE FRANÇAISE DU PACIFIQUE
en permanence :
ANDREENKO, ARSENAULT, G. BREUIL, COGNASSE
GONDOUIN, HANICH, PAVLOWSKY, PROWELLER

Alençon Peinture
4, rue d'Alençon
Paris 15• Bab. 13-78

ROLF
du 7 mai au 7 juin
Nature-morte à la fenêtre

WERKKUNSTSCHULE
OFFENBACH am MEIN



PIERRE DE MARIA
17 mai - 9 juin

Ville de FLORENCE

3e

BIENNALE INTERNATIONALE DES ANTIQUAIRES

Palais Strozzi

14 Septembre

14 Octobre 1963

EMER

Renseignements :
Secrétariat de la Biennale des Antiquaires
Palais Strozzi - Florence

L'Edition Publicitaire - Photos Rochefort

Baccarat

L'ART DU CRISTAL

depuis 1764

POLIGNAC

CHAQUE PIÈCE EST GRAVÉE A LA MARQUE

GALERIE D'EXPOSITION ET MUSÉE - 30 bis, rue de Paradis - PARIS X - PRO. 64-30 · NEW YORK - 55, East. 57 th Street - NY 22
MONTREAL - 8355 boulevard Saint-Laurent · BOLOGNE - C. Pedrelli & Figlio - Via Masi 19 · HAMBOURG 13 - A. Warnecke - Johnsallee 30
STOKE-ON-TRENT - Minton - LAUSANNE - Bachler - 97-98, Galerie du Commerce - COPENHAGUE - Oscar Hornsleth - Store Kongensgade 81

décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

1

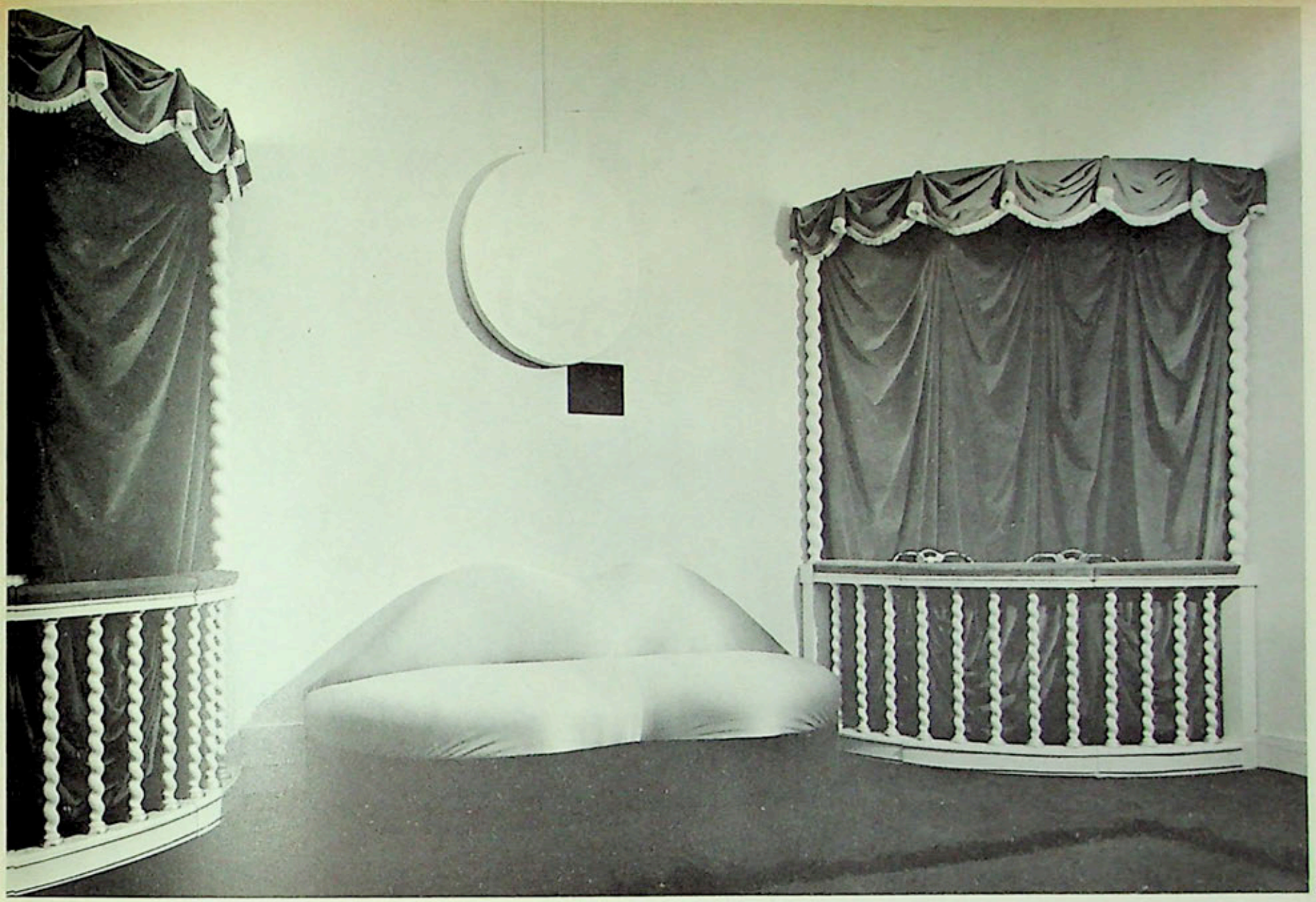
PAR JOSETTE DEVIN

JEAN-MICHEL FRANK un créateur oublié

Dans le courant des années vingt, un petit homme noiraud, qui ressemble, dit-on, à un pruneau en flanelle grise, fait ses débuts auprès du tout Paris. C'est un décorateur. Il a une voix jacassante, un sourire de crocodile, et pourtant, malgré ce physique ingrat, il n'a aucun mal à séduire le public le plus difficile du monde. Pendant près de vingt ans, Jean-Michel Frank va conseiller, meubler, installer une partie de l'élite parisienne, et jouer un rôle important dans l'évolution du goût. Le temps, grand dévorateur de talents, n'a presque rien laissé de son œuvre: quelques installations, défraîchies ou en partie refaites. Mais ses conceptions sont à l'origine de la plupart de nos idées, et beaucoup de créateurs de forme font aujourd'hui du Frank, sans le savoir. Avec le recul des années, il apparaît que cet homme séduisant, dont le souvenir est resté chaleureux au cœur de ceux qui l'ont connu, ne fut pas seulement un de ces décorateurs mondains qui charment une génération et disparaissent avec elle. Sans que ses contemporains en fussent conscients, il fut un de ces précurseurs qui changent les formes et annoncent l'avenir.

Jean-Michel Frank est un dandy, un esthète. Il a vingt complets dans son armoire, mais tous gris, et faits à Londres. Il allie les charmes d'une sensibilité inquiète, toujours écorchée, au prestige d'une intelligence aux idées hardies. C'est un enfant du siècle. En lui, une époque finit, une autre commence. Il a hérité des raffinements alambiqués de la génération précédente et gémit de n'être pas un écrivain capable de disséquer des états d'âme. Il a attrapé Proust comme on attrape la rougeole. Cette maladie lui a laissé un snobisme chronique, le goût des complications de la pensée et des singularités du cœur. Il aime avec passion le monde, le luxe, les objets précieux, et il apporte dans ses enthousiasmes une fraîcheur qui le laisse fasciné devant la beauté des choses comme un enfant ébloui. En même temps, le monde ne lui suffit pas. Il a des besoins de l'âme, un grand désir de dépouillement, le goût du malheur et des prédictions catastrophiques. Ses goûts mondains et ses élans métaphysiques sont en continuel conflit. Cette nature, perpétuellement divisée contre elle-même, a tant de charme qu'on pardonne volontiers à Frank sa tendance à prêcher l'ascétisme dans les salons. D'autre part, les aspirations idéologiques et esthétiques de la génération nouvelle bougent en lui. Il participe à tous les mouvements artistiques de son temps. Il est l'ami des surréalistes, du groupe des Six, d'Aragon, d'Eluard, de René Crevel, de Picasso, de Giacometti, de Christian Bérard. Epris d'idées généreuses, il fait profession de communisme. Il attend le Grand Soir. Mais comme le Grand Soir se fait attendre, et qu'en réalité, il ne peut se passer des choses qu'il prétend détester, c'est dans les appartements parisiens qu'il va appliquer ses mots d'ordre d'austérité, de dépouillement, de rigueur.

Or, par une rencontre heureuse, il se trouve que l'époque aspire au dépouillement et à la rigueur. Un incroyable mélimélo d'idées contradictoires, d'aspirations confuses, caractérise l'après-guerre, époque riche, touffue, mal remise de la somptuosité des ballets russes, et qui se cherche un style. Deux tendances se sont dessinées. Les belles clientes de chez Poiret, admiratrices langoureuses de Diaghilev et de Bakst, s'allongent volontiers sur d'immenses divans posés sur des



2

siocles. Elles ont subi l'influence de leurs nnères qui se perdaient avec délices dans lœs volutes du style nouille. Il leur en est resté un goût à la fois baroque et d'un surréalisme rococo, qui a donné naissance à des formes contournées, des décors excessifs, enrichis de négrillons en bois sculpté. Mais d'autres femmes, qui s'habillent chez Chanel, ont raccourci lœurs jupes, rasé leurs nuques, et sont devenues par miracle minces comme de jeeunes garçons. Elles portent des chapeaux cloches, des ensembles de jersey beige, des pendants d'oreilles aussi longs que leur fume-cigarettes. A ces amazones, il faut un cadre neuf. « Il est impérieux d'harmoniser le cadre de nos logis aux conditions nouvelles de l'existence et de ne pas rééditer éternellement la copie des anciens styles », écrivait en 1922 M. André Fréchet, directeur de l'école Boulle.

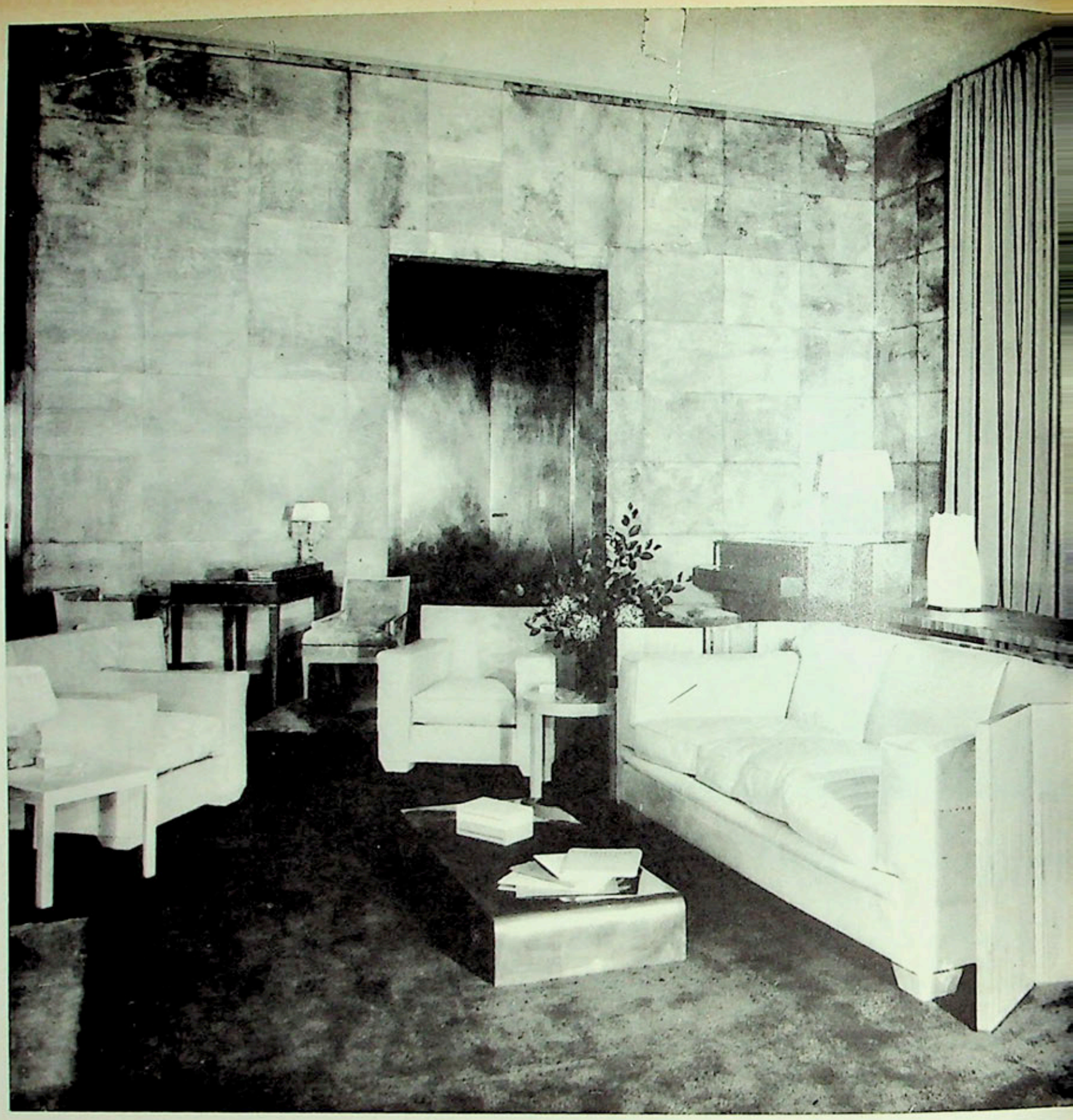
L'exposition des Arts Décoratifs, en 1925, a rompu complètement avec ses anciens styles. Elle a marqué l'apothéose d'un art nouveau où triomphe la géométrie et qui se veut logique et rationnel. C'est un festival de fantaisies cubiques. Les tables y sont octogonales, les coiffeuses polyédriques, et les lits ont des pans coupés. Mais ce style qui satisfait un besoin de changement radical a quelque chose de raide, de peu aimable. Loin d'être dépouillé, il est au contraire encombré de cônes, de cubes, de lignes brisées, de cannelures et de frises. Il a laissé froids beaucoup d'amateurs, Certains ont l'intuition qu'au lieu de tourner complètement le dos au passé, il faudrait trouver un juste milieu. Une dame chilienne, Mme Eugénia Errazuriz, tante de M. Arturo Lopez, qui a une sorte de génie en matière de décoration, et dont les conseils sont très écoutés dans les milieux parisiens, déclare: « Il ne faut pas oublier qu'au dix-huitième siècle il y avait aussi des gens de goût ». Elle cherche chez les antiquaires les meubles rares et les dispose dans des décors très simples, très dépouillés. La première, elle affirme que l'on peut donner un cadre moderne à des meubles anciens. La première, elle ose accrocher un tableau cubiste au-dessus d'un guéridon Louis XVI. J.-M. Frank comprend la leçon de Mme Errazuriz et lui restera toujours fidèle. Il utilise les éléments anciens avec respect et intelligence. Il étudie les meubles rares, les copie en les transformant et en conservant ce qui fait leur beauté: la sobriété des lignes et l'équilibre des masses. Mais tout en continuant la grande tradition française, il cherche un cadre qui convienne aux besoins de son époque. C'est dans ce domaine qu'il donne toute la mesure de son talent.

3

1. *L'entrée de la boutique de Jean-Michel Frank, 140 Faubourg Saint-Honoré. C'est là que dans les années qui précédèrent la seconde guerre mondiale s'élabora une nouvelle conception du décor de la vie.*

2. *Pour installer la salle de cinéma du baron de l'Epée, J.-M. Frank avait fait appel à Salvador Dali : le divan de satin rose a la forme de la bouche de Mae West. Au-dessus, une médaille de Giacometti.*

3. *Vase en plâtre créé par le sculpteur Alberto Giacometti pour J.-M. Frank.*



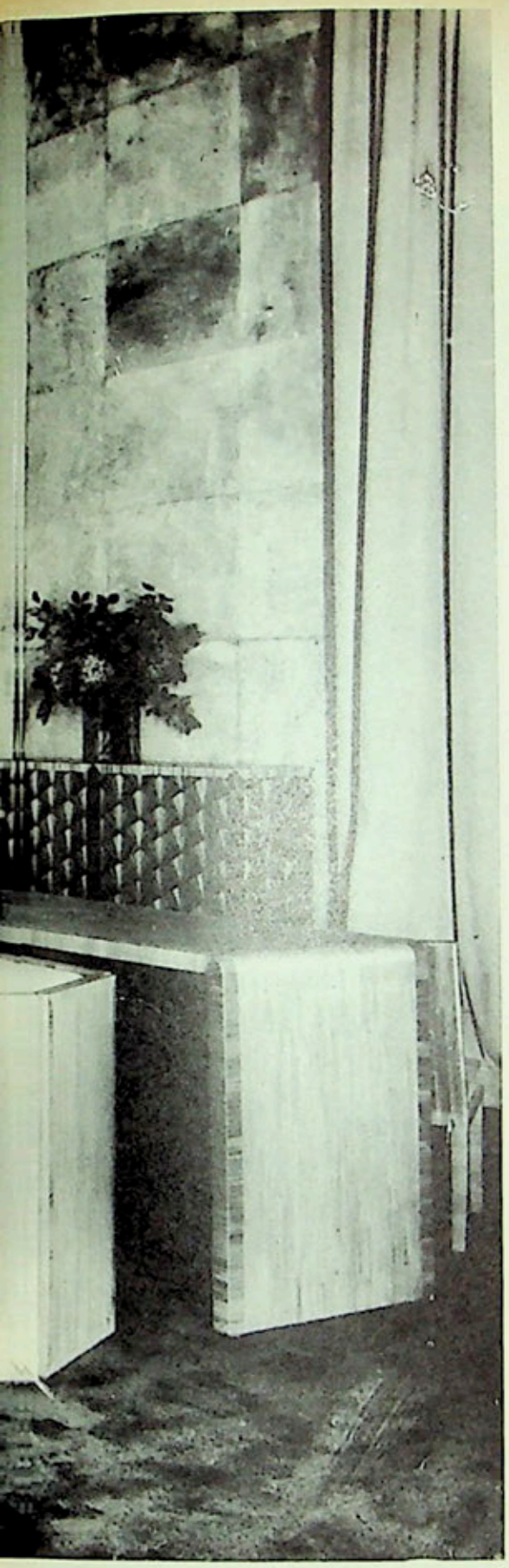
Ses idées sont simples. Son cri de bataille, c'est: « La proportion, la matière ». Cette formule semble banale de nos jours, mais en son temps, elle rend un son nouveau.

Le plus important, la base essentielle, c'est la proportion. L'équilibre d'une maison, d'un appartement, d'une pièce, dépend strictement des proportions des différents éléments entre eux. La longueur du canapé dépend de la grandeur de la cheminée qui doit dépendre à son tour de la taille de la fenêtre, de la hauteur du plafond, de l'espacement des portes. Ainsi, dans l'appartement de M. et Mme Bergery, il fait avant toute chose modifier la hauteur des portes et des fenêtres. C'est une conception architecturale de la décoration. « On ne travaille pas avec des centimètres mais avec des millimètres », dit-il.

A l'intérieur de ce cadre aux proportions soigneusement étudiées, il s'agit d'occuper l'espace par les moyens les plus sobres et les plus simples possibles. Un des secrets de la décoration réside dans la répartition judicieuse des meubles. On voit ici ce qu'a de moderne cette notion d'occupation de l'espace par les objets. Bien entendu, toujours suivant le même esprit d'ascétisme et de rigueur, cet espace doit être occupé au minimum. Frank travaille avec une grande économie de moyens. A la limite, un seul objet suffit à meubler une pièce pourvu qu' soit beau. Les amis de Jean-Michel Fran prétendaient que dans une installatio faite par lui, on traversait trois salon vides avant de trouver la maîtresse d maison devant une table en velours un avec, dessus, un nez de statue... mais c nez venait d'Alexandrie!...

Les objets, à leur tour, sont réduits leur plus simple expression. Les meubl que dessinent Jean-Michel Frank et s associé, M. Chanaux, sont des schém de chaises, des principes de table, d idées de divan.

Mais ce que la forme perd, la matiè le gagne. La matière doit être, de préf rence, sublime. Les murs sont dépouill



1

1. *Le salon aménagé place des Etats-Unis pour le Vicomte et la Vicomtesse de Noailles. Les murs sont revêtus de parchemin. Portes en bronze, sièges garnis de cuir blanc, meubles en marqueterie de paille, table basse en bronze.*

2. *Meuble de rangement en chêne comportant des casiers recouverts de peau.*

3. *Lampe en bronze de Giacometti.*

4. *De droite à gauche : Alberto Giacometti, Jean-Michel Frank, Emilio Terry, Christian Bérard, M. Chanaux, l'associé de J.-M. Frank, Rodoconachi et Diego le frère d'Alberto Giacometti, photographiés en 1938.*

2

3

4

die corniches et de moulures, mais recouverts de parchemin, de bois, de paille vernie, de grandes plaques de terre cuite, de carrés de peau de vache ou de cuir naturel, cousu à la main. La table est en ivoire, ou en galuchat, le canapé en croupons de bœuf cousus sellier par Hermès et fixé sur des tiges de fer forgé étiré à la main. L'armoire est en matière pyrogravée ou en plaques de gypse.

Dans ce domaine, Jean-Michel Frank trouve une aide précieuse auprès de son associé M. Chanaux avec lequel il a ouvert, rue de la Boétie, une boutique où ils exposent les meubles et les objets fabriqués dans leurs ateliers de La Ruche, à Vanves. M. Chanaux a déjà

fait des recherches originales sur différents matériaux. Le chêne, par exemple, est brûlé, ou encore traité par des jets de sable qui enlèvent les parties tendres et donnent une surface irrégulière. La paille, qui avait déjà servi, au XVIIIe siècle, à la confection de petites boîtes, est vernie et traitée de façon à pouvoir couvrir de grandes surfaces. Jean-Michel Frank avait une prédilection pour la paille. Il en recouvrait à la fois les murs et le plafond, ce qui donnait à la pièce l'aspect d'une boîte, aux tons dorés. Il l'employait sur des meubles ou encore en grands panneaux de marqueterie, par exemple pour encadrer des tapisseries dans le salon de la vicomtesse de Noailles. Ces réalisations étaient si coûteuses qu'un mot circula: on gémit que Frank mettait tout Paris sur la paille.

Il serait faux, cependant, de le considérer uniquement comme un décorateur ruineux. Il savait s'adapter, avec beaucoup d'ingéniosité, aux moyens de ses clients. Ses goûts allaient vers les matières nobles, mais il pouvait aussi bien recouvrir des sièges de toile à sac et poser par terre des carpettes en raphia sans perdre pour autant le sens très sûr de l'harmonie de l'ensemble. Il aimait beaucoup le travail artisanal, du fer, du cuir, du bois. Les tissus et les tapis devaient être tissés à la main. Il employait le cuir naturel pour recouvrir entièrement de petites commodes, des chiffonniers, des classeurs. Il aimait les rapprochements inattendus et n'hésitait pas à recouvrir des fauteuils Louis XVI avec de la peau de vache ou du tissu de vêtements d'homme. Il fut le premier à faire venir du chintz glacé d'Angleterre.

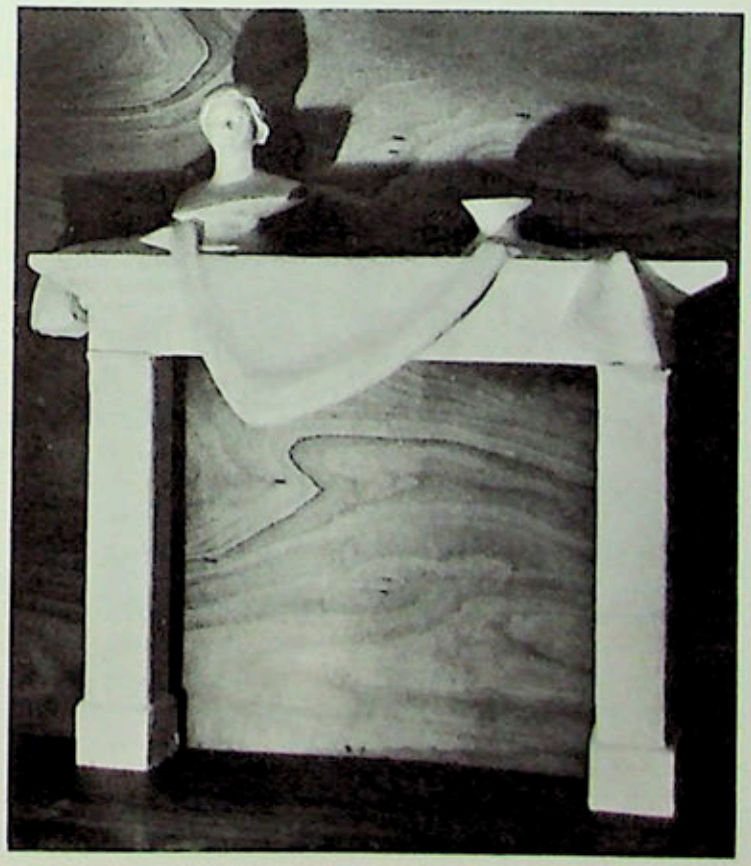
Pour la création d'objets et de formes nouvelles, J.-M. Frank fait appel aux artistes de son temps. Dali, de Pisis, peignent des paravents. Bérard dessine des tapis, des dessus de tabourets, des fonds de lit, des tapis de table ornés de gerbes et de nœuds, qui sont réalisés en cuirs incrustés, de différentes couleurs, par Mlle Classen-Smith. Giacometti dessine des plafonniers, des appliques, des lampes, des chenets, des bas-reliefs, en plâtre, en fer, en bronze. Dali compose, pour la salle de cinéma et de danse du baron de l'Epée, un divan venu tout droit du surréalisme: en satin rose, il a la forme de la bouche de Mae West. C'est dans cette même pièce que Frank, pour la première fois en décoration, peint quatre murs de couleurs différentes, dans des tons pastels très doux.

Bref, la boutique de la rue de la Boétie est un véritable laboratoire où s'élabore une nouvelle conception du décor moderne. Le bureau de J.-M. Frank, baptisé « le confessional » par ses amis, est le

1

2

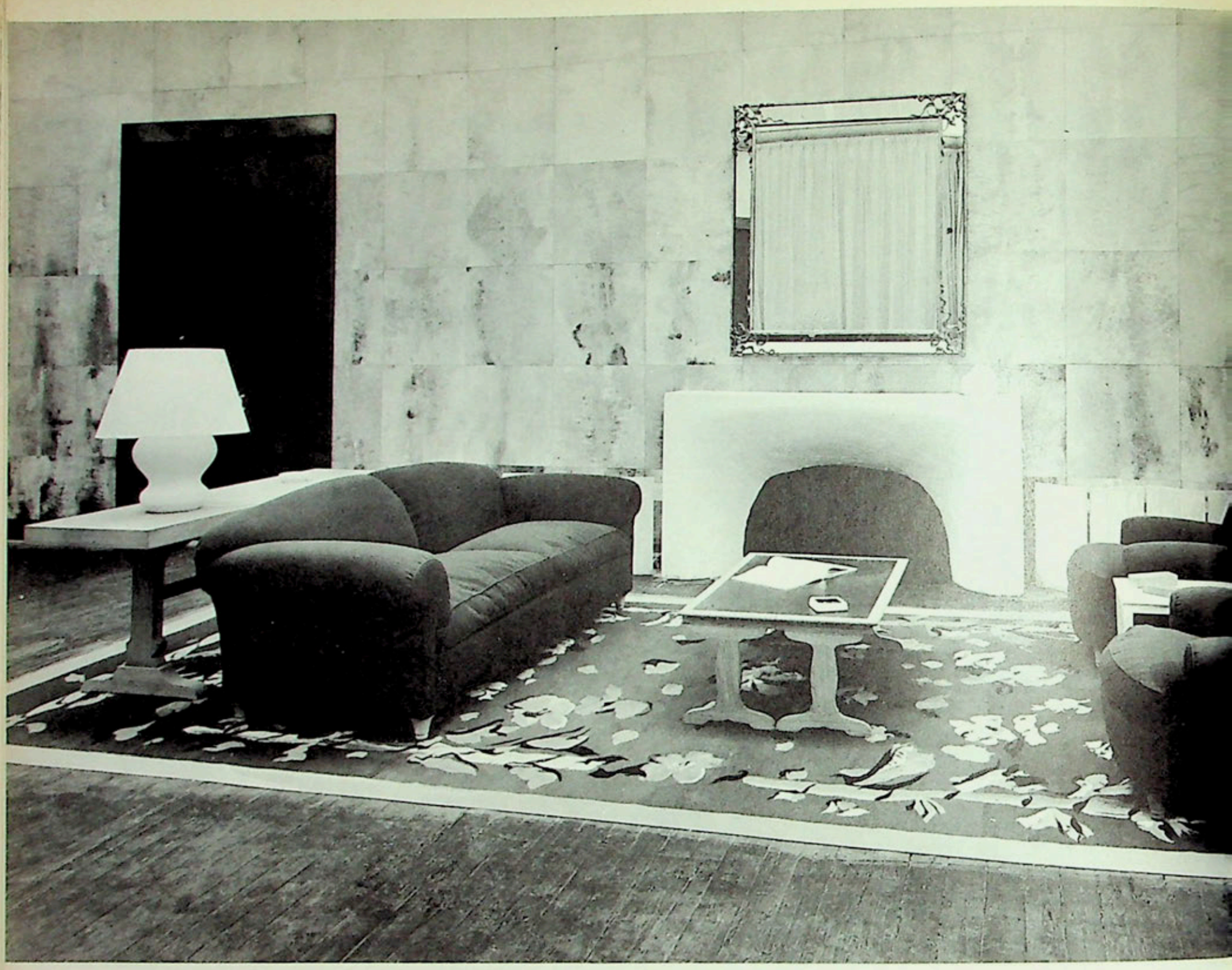
3



1. *Le salon de M. Templeton-Crocker installé il y a une vingtaine d'années par J.-M. Frank à San Francisco. De hautes baies prises entre des montants de glace dégagent la vue. Les meubles sont en bois exotique. Des peaux de bêtes garnissent le sol et aussi les coussins accumulés sur le divan bas.*

2. *Coiffeuse d'homme en chêne.*

3. *Cheminée en pierre due à Alberto Giacometti.*



centre d'un va-et-vient incessant d'artistes qui apportent des idées, de gens de goût qui viennent en chercher, et d'âmes en peine qui accourent pour recevoir consolations et conseils.

La guerre met une fin à ces activités. Jean-Michel Frank s'expatrie. Il se rend en Amérique du Sud où il est invité par M. Ignazio Pirovano, directeur du musée des Arts Décoratifs de Buenos Aires, avec lequel il travaillera jusqu'à sa mort. Chez Mmes Julia Elena Aceveido de Martinez de Hoz, et Josefina Errazuriz Alvear de Gomez, il retrouve l'influence de Mme Errazuriz, et quelques très beaux meubles anciens qu'il copie à sa manière, en les simplifiant et les recouvrant de matériaux modernes. Il dessine toute une série de meubles de jardin tapissés de grands arlequins de Picasso en toile de différentes couleurs, et il pose sur les pelouses de ravissantes chaises longues, comme des arlequins allongés. Dans les maisons qui lui sont confiées, il utilise beaucoup d'objets du folklore, des cuirs populaires, des harnais de chevaux cloutés de clous dorés ou d'étoiles en bronze. A Rio-de-Janeiro, pour la maison de décoration de M. Henrique Liberal, il fait composer un parquet de marbre rose qui est la reproduction du parquet de Versailles.

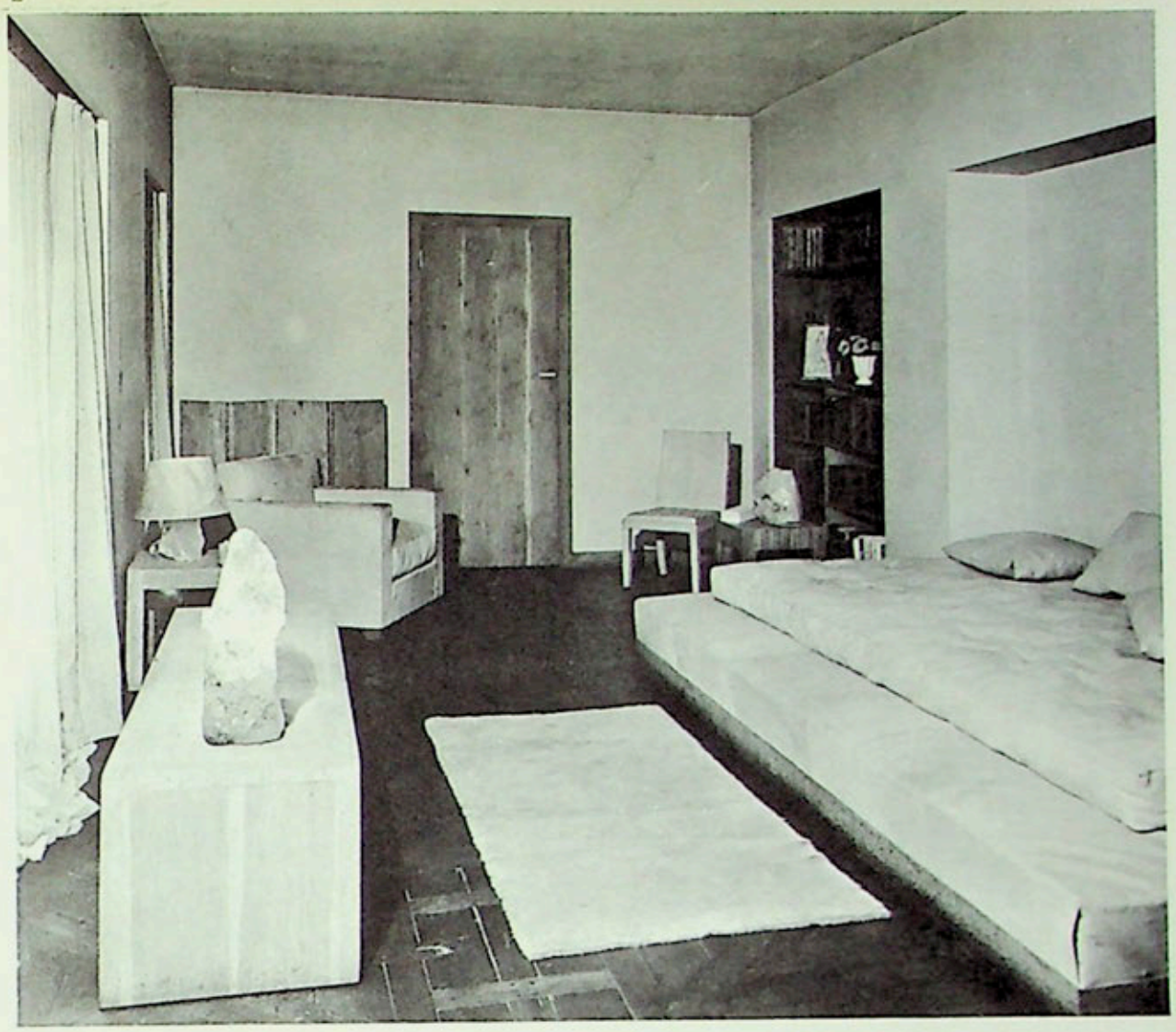
Il décore aussi plusieurs maisons aux Etats-Unis où il a de nombreux amis. Beaucoup de jeunes décorateurs ont été ses élèves à la filiale parisienne de la New York School of Fine and Applied Arts, place des Vosges, où il faisait des cours et des conférences. Sa production reste donc considérable. Mais ses succès professionnels ne peuvent compenser l'ébranlement moral causé par la guerre. La tristesse de voir réalisées ses pires prophéties rompt l'équilibre, difficilement maintenu tout au long de sa vie, entre le goût du malheur et celui des plaisirs qu'offre le monde. La balance penche vers le désespoir. Il se donne la mort à New York, en 1944.

Il serait trop long de décrire toutes les réalisations de Jean-Michel Frank en France et à l'étranger. Citons simplement, parmi les plus célèbres: à Paris, l'appartement de M. et Mme Gaston Bergery, la salle de cinéma et de danse du baron de l'Epée, les salons du vicomte de Noailles, la boutique de Guerlain, les salons de Lucien Lelong, la bibliothèque de Mlle Schiaparelli, le décor de « l'Avare » à la Comédie Française. A New York, l'appartement de M. Nelson Rockefeller, à San Francisco, celui de M. Templeton Crocker, à Buenos Aires, la maison de M. Georges Born.

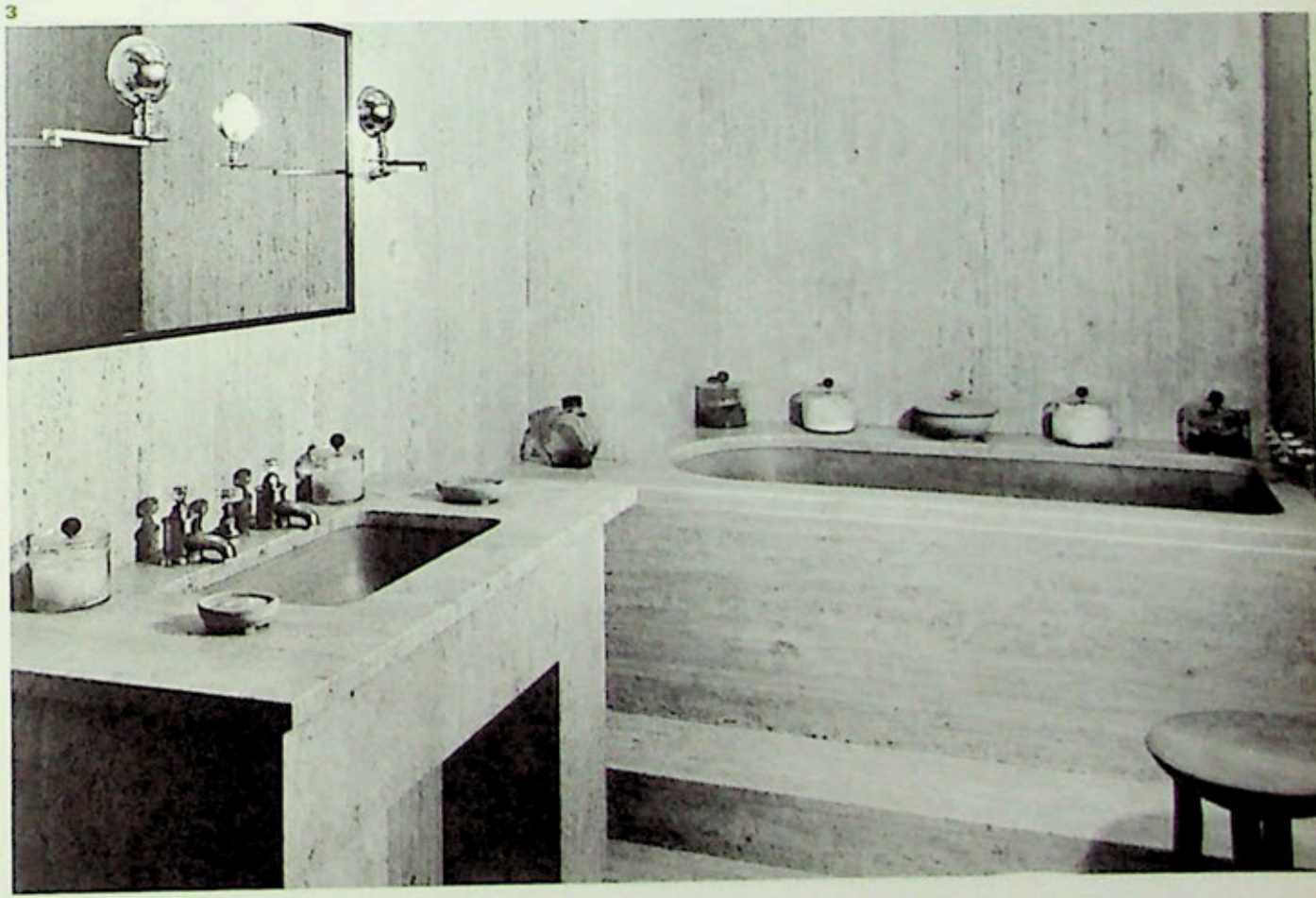
Ces installations, si admirées en leur temps, ont à peu près disparu, la décora-

1

2



3



-on étant un art qui vit de se renouveler ans cesse.

Pourtant, l'influence de Jean-Michel rank est encore bien vivante. Il a eu ee intuition des besoins de son épo- ee qui lui a permis d'être, dans son maine, un précurseur, et de jouer un ee important dans l'évolution des for- es. Il a élargi la décoration jusqu'à mner à cet art une dimension architec- rale où les notions, toutes modernes espace, de proportion, de matière, uent le rôle principal. Il était fait pour mcevoir les grands ensembles d'aujour- hui, et c'est un juste hommage que Cecil Beaton lui a rendu en écrivant 1954: « Si Frank vivait encore, il rait peut-être devenu le grand décora- ur de l'avenir. C'est lui qui aurait dû corer le building des Nations Unies. » Dix ans plus tard, ce jugement est core vrai.

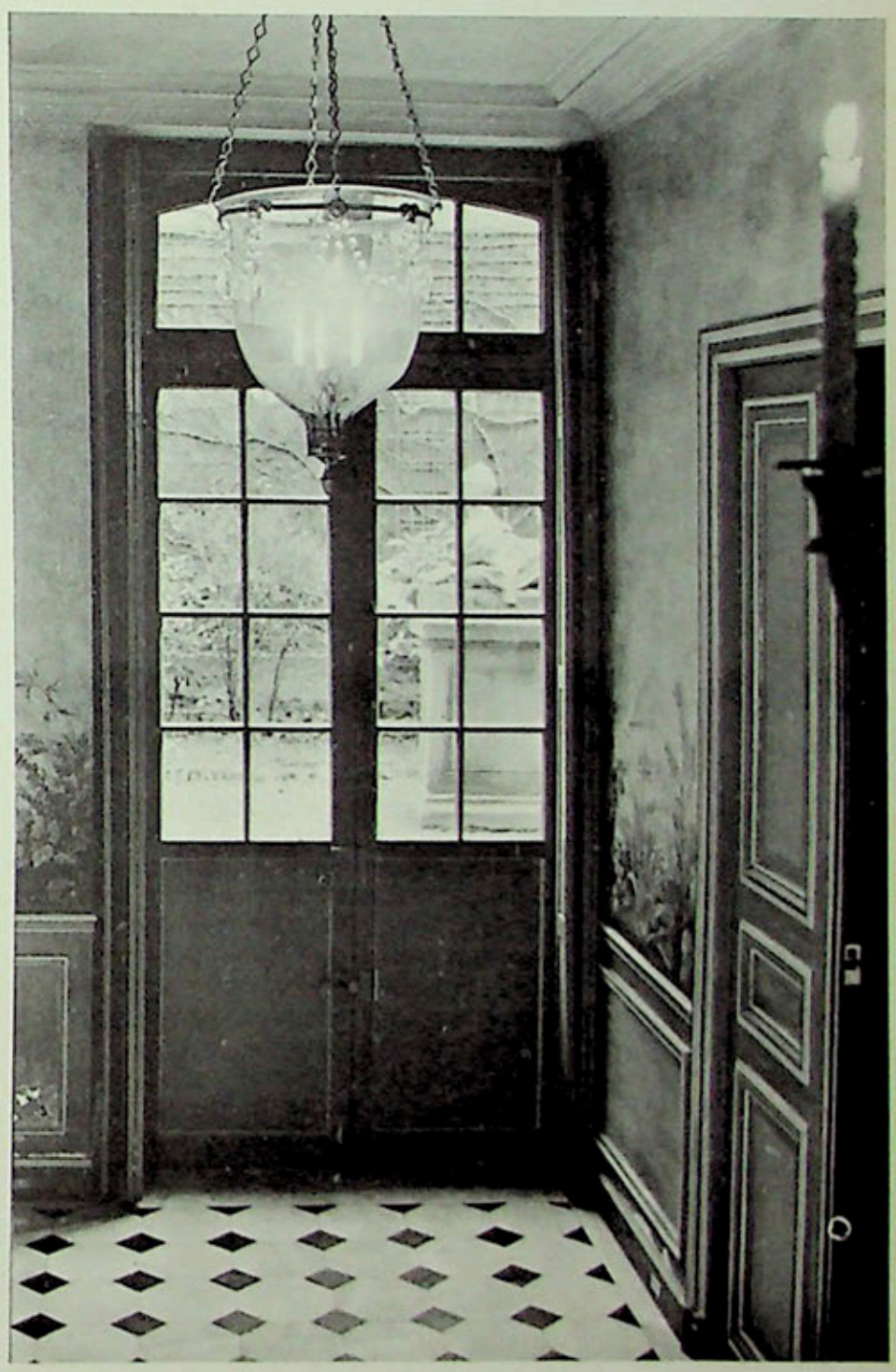
1. *A Buenos Aires, dans le salon de Georges Born aux murs revêtus de parchemin, un grand tapis de Bérard. Sièges Hermès, cheminée en marbre de Carrare. La lampe en plâtre et le lampadaire en bronze sont de Giacometti.*

2. *Chez M. Chanaux, un divan bas en peau blanche. Porte et table en chêne.*

3. *Salle de bains en travertin aménagée avant la guerre pour Madame Artaud, place des Invalides.*

QUATRE PIECES, HOTEL MONTMORENCY

La rue du Cherche-Midi dissimule encore, derrière la grisaille de ses façades souvent reconstruites, plus d'un bel hôtel du XVIIe siècle, où habitèrent Rochambeau, la Maréchale Lefebvre (« Madame Sans-Gêne »), Saint-Simon... C'est dans la maison du mémorialiste — qui avait été d'abord celle du comte de Montmorency — que le comte et la comtesse Brando Brandolini d'Adda viennent de s'installer, avec le concours de l'architecte Renzo Mongiardino. L'élégance du décor qu'ils ont créé reflète le goût et la personnalité des habitants actuels tout en préservant, dans ce coin du vieux Paris, le charme des demeures d'autrefois.



Photographies Pierre Berdoy

Au-delà du porche sombre, la cour a gardé son caractère. Les hautes fenêtres, à droite, sont celles du pied-à-terre que viennent d'aménager le Comte et la Comtesse Brandolini.

Ci-contre, à droite

L'entrée est décorée de fresques génoises du XVIIe siècle, transposées sur toile. Elles représentent des buissons de verdure et de fleurs qui donnent l'illusion d'un jardin d'hiver et agrandissent visuellement l'espace disponible. Lustre Louis XVI. On aperçoit dans la cour une sphinge de pierre, qui date de l'époque à laquelle fut construite la maison.

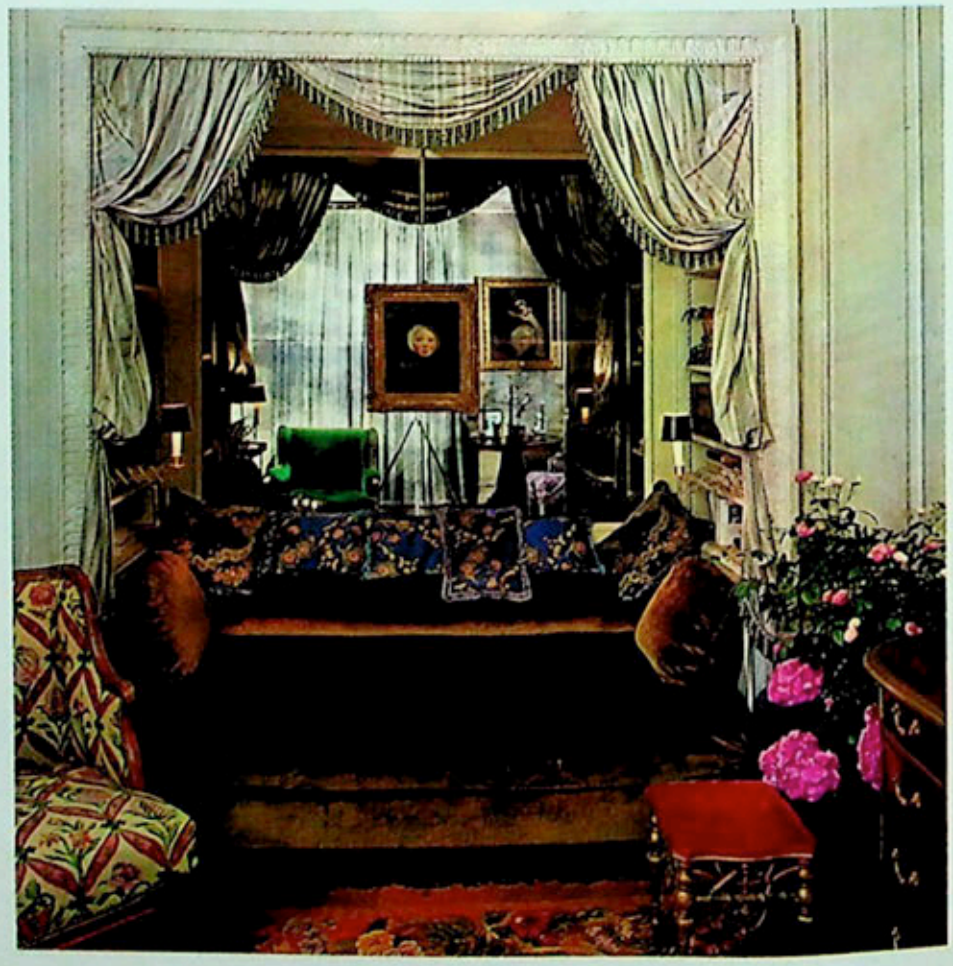
Entre les deux bibliothèques d'une grande sobriété de lignes, un lit Louis XVI déploie les bouillonnements de ses draperies de velours bleu, doublées de cretonne imprimée bleue sur fond grège soutenu (Jansen). Ce sont les deux tons qui déterminent toute l'harmonie colorée de l'appartement: tissus des meubles, tapis, doubles rideaux de taffetas, tenture des murs (ici, une soie grège à galons de velours ton sur ton). A gauche, sur une table recouverte de damas rouge (Dona Carlotta), un chameau vénitien du XVIIIe. Sous le baldaquin, une peinture de Marguerite Gérard. ▶

▲ Un coin du salon. Au fond une remarquable bibliothèque Louis XIV, en bois noir et doré, qui fait partie d'une paire (voir page ci-contre). Sur la glace, une peinture de Girodet. Sur la table drapée de soie, des photographies, des miniatures, des pierres dures, des bibelots précieux.

◀ Dans le salon, entre quatre gravures à la sanguine d'après Angelica Kauffmann, un portrait de la duchesse de Berry, aïeule du Comte Brandolini. C'est l'une des dernières œuvres de Madame Vigée Lebrun qui la peignit en 1834. Au-dessous à gauche, une aquarelle surréaliste de Fabrizio Clerici. Sur la cheminée, deux lampes bouillotte Directoire et, au centre, une coupe en porcelaine vénitienne du XVIIIe. Tapis persan à fond bleu.

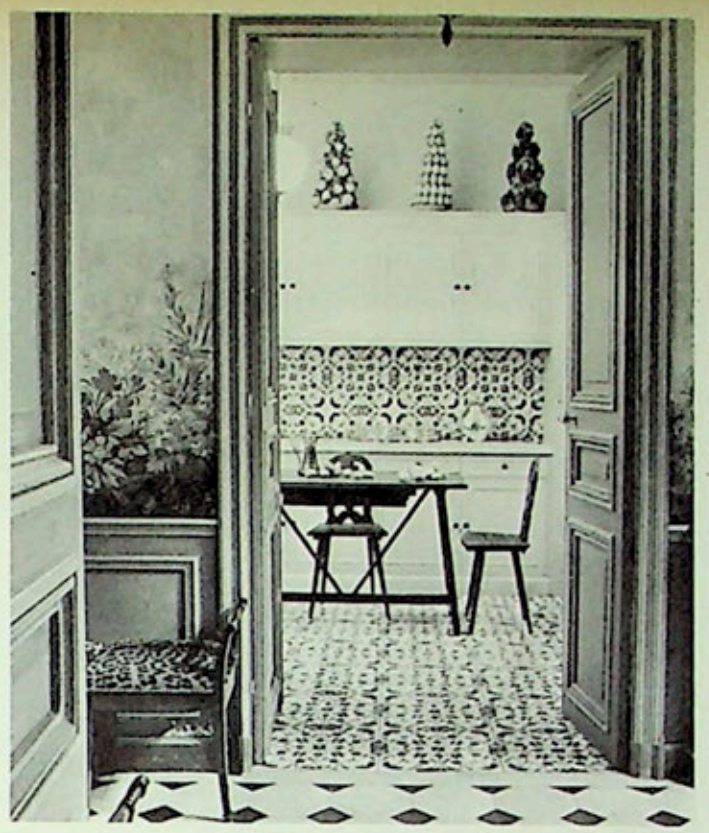
▲ Au-dessus d'un canapé garni de coussins de soie brodée, un portrait des enfants de Louis XV, par S. Belle. Table basse de Gérard Mille. A gauche, au-dessus d'une girandole Louis XVI, un dessin d'Eugène Berman et une aquarelle du poète anglais Edward Lear. Le buste en terre cuite peinte, qui représente un des enfants du comte et de la comtesse Brandolini, est dû au sculpteur vénitien Toni Luccarda.

Dans le studio, le divan est drapé de la même ► soie à rayures bleues sur fond crème qui tend les murs. Sur la glace, au fond de l'alcôve, un portrait d'enfant anonyme du XIX• siècle et le reflet d'une jolie peinture d'Angelica Kauffmann accrochée à la paroi opposée. A droite, au premier plan, on aperçoit l'angle d'une belle commode Régence.

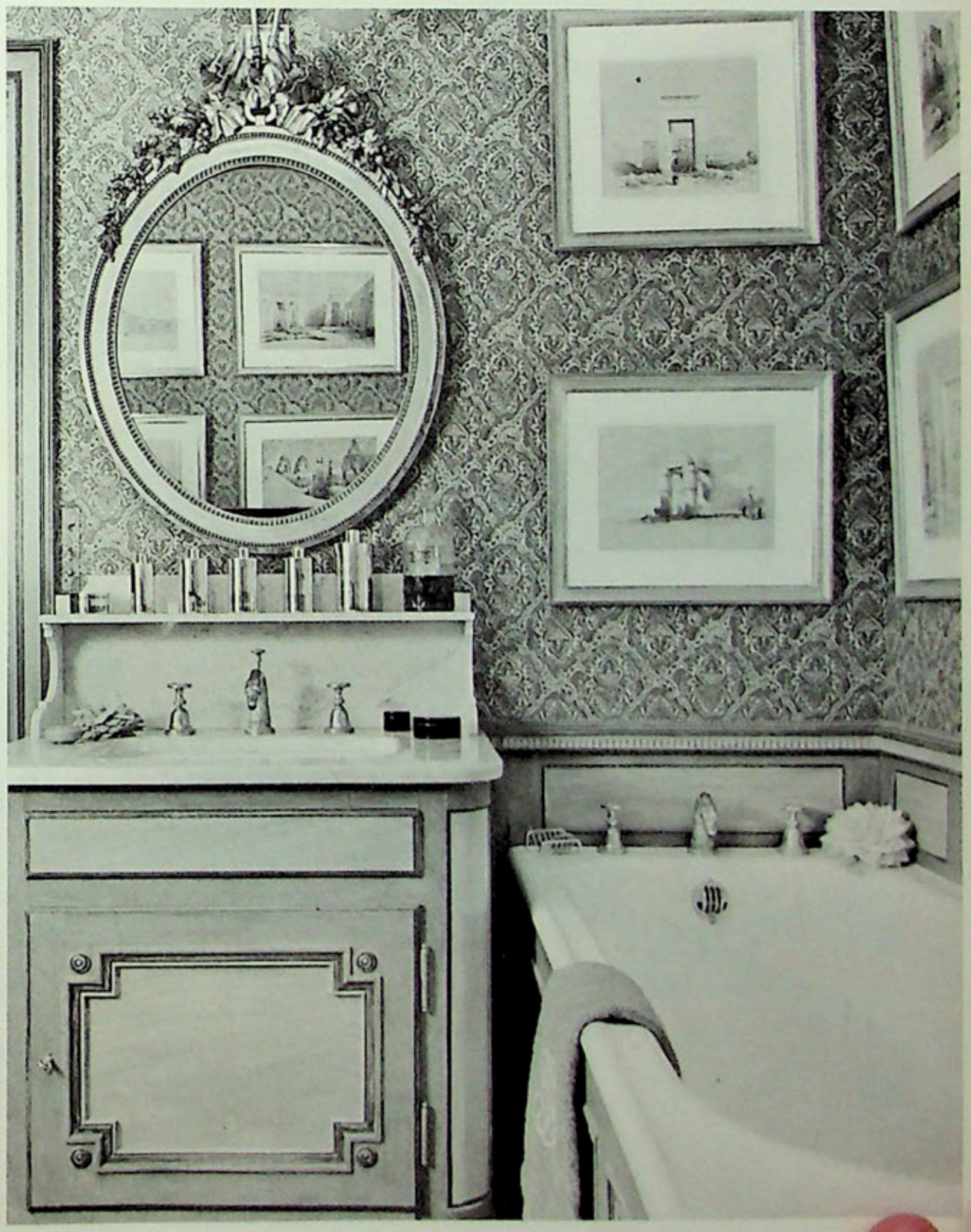


La cuisine, située de l'autre côté de l'entrée, est carrelée de faïence italienne bleue, verte et blanche. Les pyramides de fruits — au-dessus des placards — sont en céramique de Bassano. ►

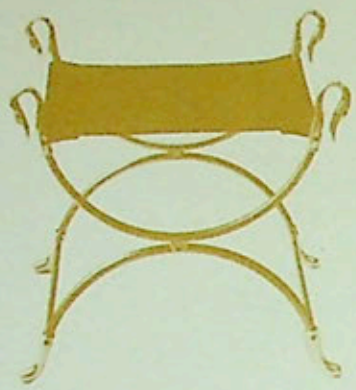
Ce collage inattendu, à motifs polychromes sur fond bleu sombre, a été réalisé par Esmeralda Ruspoli, une amie de la comtesse Brandolini. ▼



Dans la salle de bains, tendue de cretonne à dessins cachemire sur fond rouge, une série de gravures de David Roberts, d'après les aquarelles qu'il exécuta en Nubie en 1835 et qui constituent l'une des premières séries de relevés des monuments de l'Ancienne Egypte. Le coffrage — en bois peint — du lavabo et de la baignoire a été copié sur des boiseries anciennes. ►



Une lame d'acier flexible maintient le dossier de cette chaise de bureau. Siège et dossier sont garnis de mousse de latex et recouverts de menghayde. Création Burov.



Cet élégant tabouret de cuir noir à piétement de cuivre peut s'accorder aussi bien à un décor ancien qu'à un mobilier contemporain. Création et diffusion Carl.

Dessiné par Gelderland, ce fauteuil « Oslo » est e teck d'Afrique massi Des sangles et des ressort gainés assurent un suspension parfait Coussins en mousse d latex à garniture amovibl Piétement en tube carr laqué métallisé Création Zo

L'OEIL AUX AGUETS : LE SIÈGE

Fauteuil, chauffeuse et pouf à piétement de métal chromé. L'inclinaison des dossiers particulièrement étudiée et la garniture en mousse de caoutchouc rend ces sièges très confortables. Création Guy Besnard.

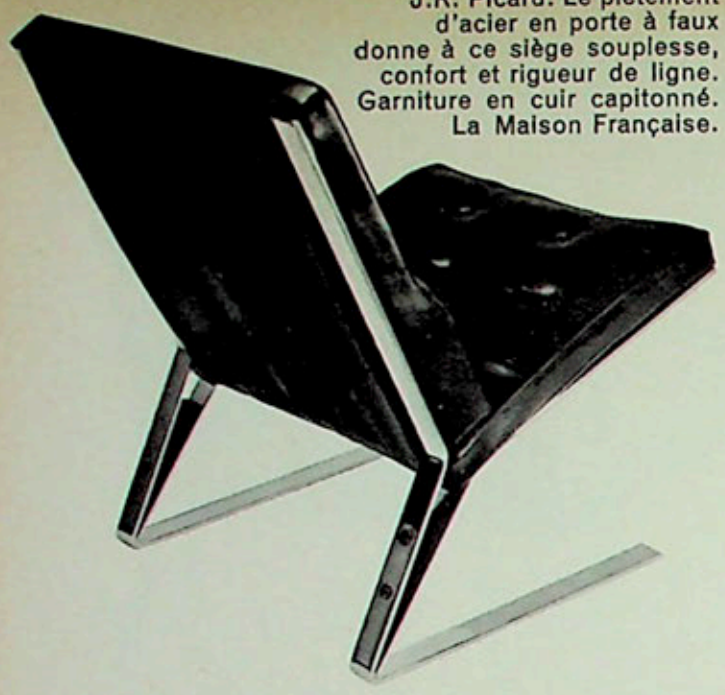
Petite chaise en teck à garniture de chanvre, dessinée par l'architecte Tito Agnoli. Edition Lima, diffusion Alto.

Ce large siège en cuir naturel et teck massif huilé est inspiré des fauteuils Berbères. Création de Carl Axel Acking pour la Nordiska Kompaniet en Suède Diffusion en France, Roche.

Chaise basse dessinée par Florence Knoll. Les coussins en mousse de latex, sur châssis de bois, sont recouverts de tissu passepoilé et capitonné. Piétement d'acier chromé. Diffusion Knoll International.

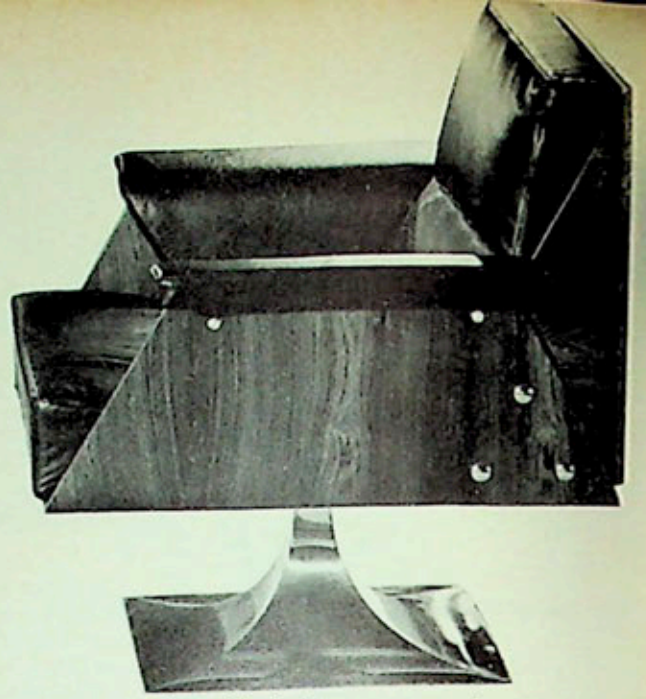
Deux aspects du remarquable fauteuil en aluminium capitonné de cuir noir, dernière création de Charles Eames pour Herman Miller. Diffusion en France, Mobilier International.

Dessiné par l'architecte italien Olli Mannermaa, ce fauteuil de bureau est orientable. Il peut être garni de tissu, de cuir ou de plastique. Le piétement à roulettes est en aluminium chromé ou verni. Hauteur réglable de 45 à 58 cm. Diffusion à Paris, Dassas.



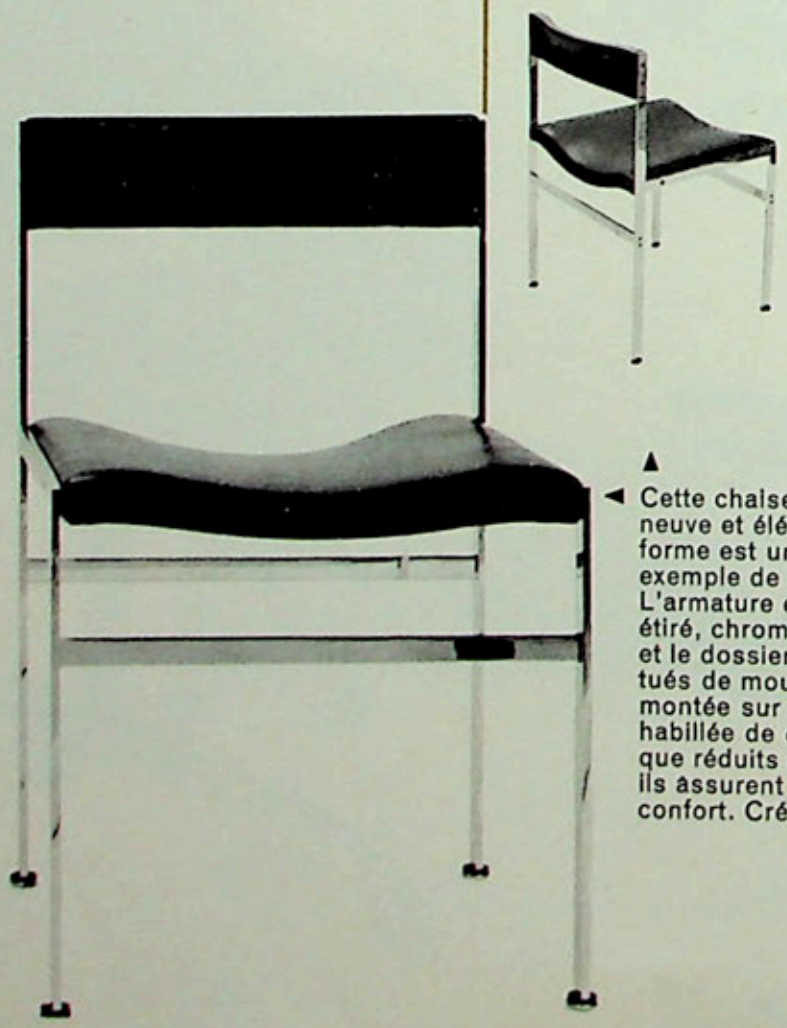
Chauffeuse conçue par J.R. Picard. Le piétement d'acier en porte à faux donne à ce siège souplesse, confort et rigueur de ligne. Garniture en cuir capitonné. La Maison Française.

Une des deux sculptures à forme de siège et silhouette de joueur, créées par George Him et Jean Le Witt pour Mr et Mrs W. Copley. Ils sont déstinés à accompagner un échiquier.

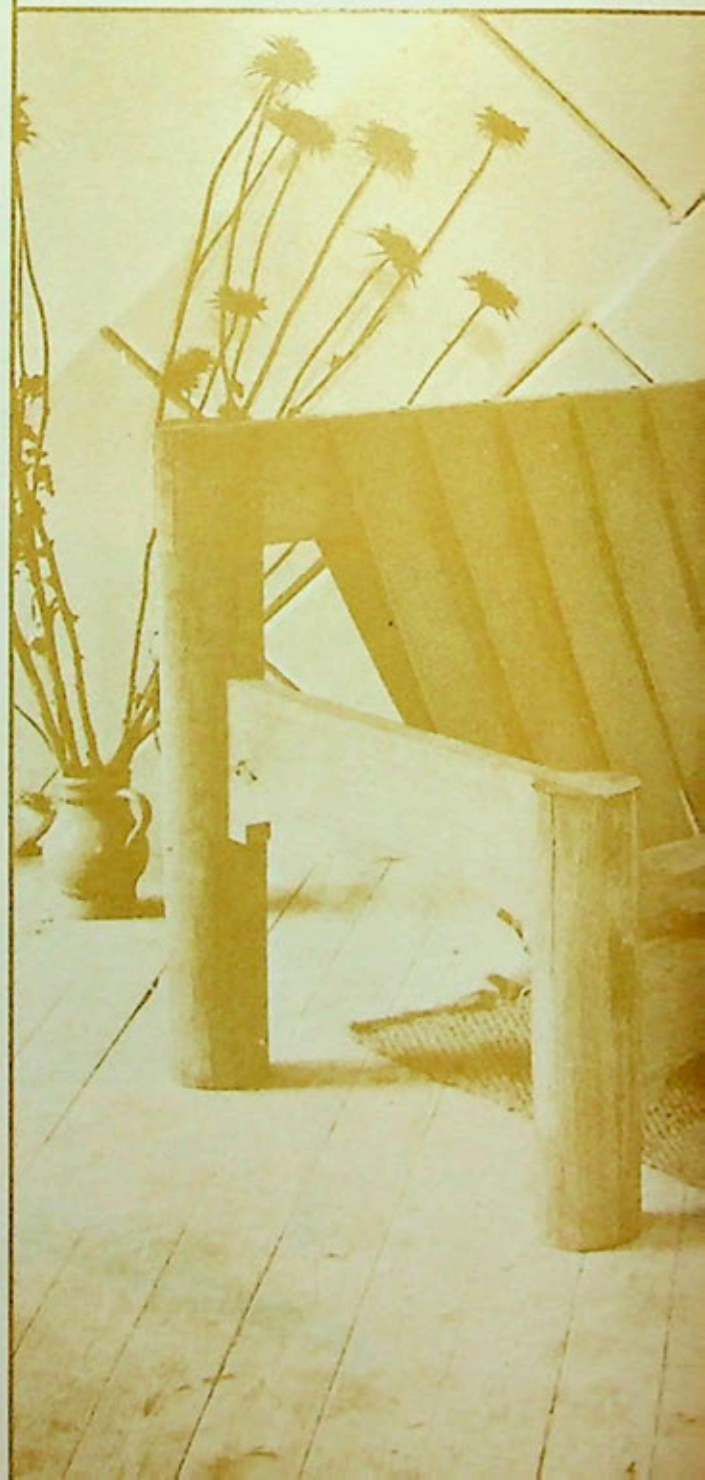


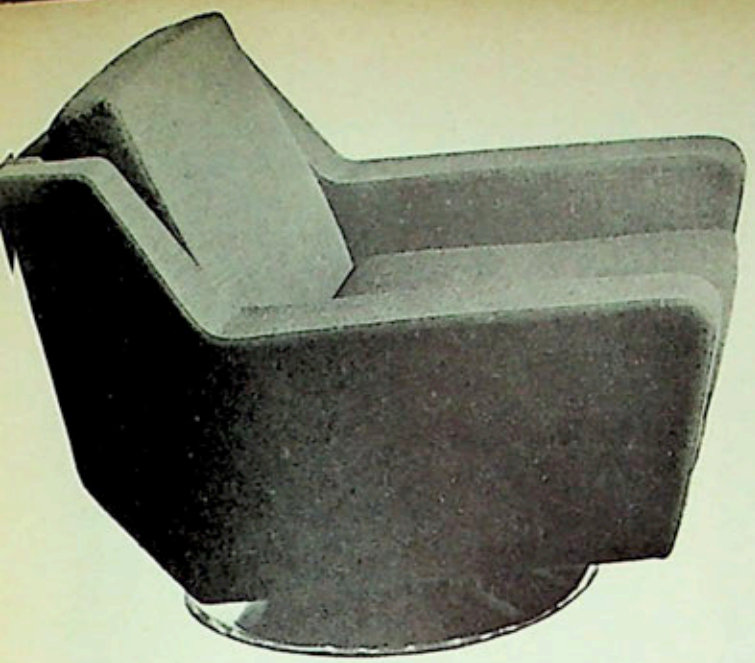
Constitué d'une coque de palissandre moulé, de coussins en mousse de latex recouverts de cuir noir et d'un piétement incurvé en uginox satiné, ce fauteuil confortable a été conçu par J.A. Motte. Diffusion Steiner.

L'OEIL AUX AGUETS : LE SIÈGE

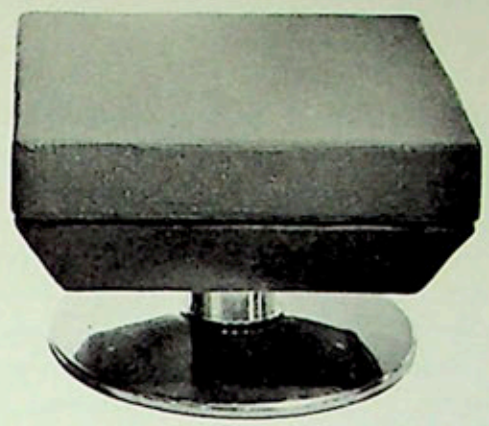


▲
◄ Cette chaise à la fois neuve et élégante de forme est un excellent exemple de siège actuel. L'armature est en acier étiré, chromé. Le siège et le dossier sont constitués de mousse de latex montée sur sangles et habillée de cuir. Quoique réduits au minimum, ils assurent un extrême confort. Création D.M.U.





Des coussins particulièrement épais, un socle pivotant à peu près dissimulé par les lignes sobres et pleines du siège signalent ce fauteuil à haut dossier et ce pouf appartenant à une série nouvelle baptisée « Plein confort ». Création Airborne.



Le fauteuil Narvik, dessiné par Gelderland, se signale par la finesse de son piétement en alliage léger et par la sobriété raffinée des accoudoirs et de la ceinture en teck massif. Les coussins en mousse de latex sont amovibles. Création Zol.

◄ Sobres et solides, ce fauteuil et ce tabouret à montants de chêne chevillé et siège en sangles de cuir naturel ont été tout récemment mis au point par Hervé Baley. Diffusion Atelier d'architecture et d'aménagement.

Constitué de coques en plastique garnies de latex et recouvertes de tissu sur un piétement en acier chromé, voilà un siège où la recherche d'une bonne forme s'allie au souci du confort.
Création Artifort France.

GEORG HOEFNAGEL

Suite de la page 9

Combien différente est la page représentant la vue de Prague en bas (voir page 8), encadrée et suspendue à une boucle calligraphique qui a été renforcée. Prague était la capitale de Rodolphe II, dont on voit en haut l'initiale couronnée et encerclée par deux serpents (ici probablement symboles de la prudence, vertu des gouvernants sages) tenant, l'un, un rameau de laurier, l'autre un brin d'olivier signifiant victoire et paix. Combien remarquable est la façon dont cette initiale est soutenue par les ornements — du reste très gracieux et dont la finesse s'harmonise avec la calligraphie de Bocskay, en cette page pleine d'allégresse et de beauté.

La variété capricieuse et charmante de Hoefnagel est bien illustrée par sa façon de commencer ces ornements (voir page 8). A gauche on trouve une herbe naturaliste, mince et fine, qui fait l'ornement; à droite, c'est une forme abstraite, ressemblant à une boucle très appuyée de genre calligraphique. Mais, surtout, remarquez comment ces ornements sont appliqués sur la page. Comme dans le missel de Vienne (voir page 7), Hoefnagel a dessiné en trompe-l'œil des fentes dans le parchemin, et il a fait entrer les deux bouts des motifs ornementaux.

Hoefnagel exécutait non seulement des enluminures de manuscrits mais encore des miniatures indépendantes, c'est-à-dire destinées à être encadrées et accrochées au mur. Au Musée des Beaux-Arts de Lille, il y en a deux qui se font pendant, montées en diptyque dans des cadres d'ébène, monogrammés et datés 1591, donc l'année même où Hoefnagel commença l'enluminure du manuscrit calligraphié par Bocskay (voir page 6).

A l'intérieur d'un encadrement décoratif on découvre une foule de fleurs, pâles de couleurs, et des petits animaux à couleurs vives, insectes volants, larves, escargot. La composition est ferme et symétrique. Les axes centraux sont strictement marqués, de bas en haut, par un ornement, un papillon, un sablier. Ces axes finissent dans l'une des deux feuilles par une tête de chérubin, dans l'autre par une tête de mort.

La conception des fleurs est très délicate comme celle des insectes, observés dans leurs poses caractéristiques. En même temps les détails les plus minces sont rendus avec une netteté et une précision tout à fait admirables — voyez par exemple la subtilité avec laquelle est dessinée la structure des ailes des libellules. En effet, la devise favorite de Hoefnagel était « Natura sola magistra », et il l'a souvent mise en exergue de ses œuvres (voir page 5).

Dans le diptyque de Lille des textes latins — dont quelques-uns sont tirés de la Bible — invitent à louer le Seigneur, tandis que d'autres soulignent que l'homme doit périr aussi vite que la fleur.

En 1592 parut à Francfort-sur-le-Main une suite de cinquante-deux gravures (voir page 4) divisées en quatre parties, exécutées d'après des compositions de Georg Hoefnagel, très semblables à celles du diptyque à Lille. Le graveur en était Jacob Hoefnagel, fils de Georg. Il avait une bonne raison d'indiquer fièrement son age: « Aetat: XVII » sur la page de titre de la première partie, animée par des singes amusants (voir page 4). En haut, au milieu de la page se trouve le zodiaque, avec le nom de Dieu entouré du texte GLORIA TIBI SOLI au-dessus du sablier, symbolisant la fuite du temps.

Cette page de titre de la première série fait déjà penser au rôle de précurseur de la nature morte qui fut celui d'Hoefnagel. Les singes gesticulants combinés avec des fruits rappellent Snyders (1579-1657). Les gros bouquets de fruits et de fleurs, suspendus en rubans attachés aux ornements, font très exactement penser aux gros bouquets de ce type dus à Jean Davidsz de Heem (1606-1683/84) ainsi qu'à ceux de Daniel Seghers (1590-1661) et de tout le groupe d'artistes flamands de son entourage. Il s'agit d'un type bien connu de cartouches baroques richement sculptés et peints en camaïeu généralement verdâtre, avec quatre ou cinq bouquets attachés à cette pièce décorative.

En 1597, trois ans avant sa mort, Hoefnagel peignit deux pendants remarquables actuellement à Sibiu, en Roumanie (voir pages 14-15) que l'on a pu voir à la très belle exposition « Fleurs et Jardins dans l'art flamand », au Musée de Gand en 1961. Ces feuilles montrent les formes de la nature rendues par les caresses du pinceau de Hoefnagel.

Nous y trouvons un vase de fleurs au centre de la composition, entouré d'autres fleurs, coquilles, fruits, insectes etc... Des vases apparaissent aussi sur certaines pages de la série gravée par Jacob Hoefnagel. Bien des tableaux de fleurs, au commencement du XVIIe siècle surtout, reprendront exactement cette formule. Rappelons seulement les noms des Bosschaert, de van der Ast, de Roelandt Savery entre autres. Chez eux, le bouquet domine, les petites bêtes, les minces objets du royaume de la nature sont en nombre plus réduit. Mais c'est seulement un renversement des proportions: chez Hoefnagel, le type est déjà là. En effet, comme je l'ai montré ailleurs, il existe une peinture de Hoefnagel représentant un grand bouquet, qui domine toute la composition, avec des coquillages et des petits insectes à côté. Les proportions entre les différents éléments sont donc encore beaucoup plus proches de celles des tableaux de fleurs du XVIIe siècle, généralement exécutés à l'huile. Hoefnagel compte ainsi au nombre des précurseurs les plus remarquables. Il a peint des œuvres de ce type, avancé pour l'époque, au plus tard en 1589. Il va sans dire que sa technique, ses matières, sont celles des miniaturistes.

L'exactitude avec laquelle Hoefnagel a rendu les êtres et les objets de la nature peut être comparée à celle des faux moulages d'après nature qui s'intègrent aux créations d'artistes du XVIe siècle comme chez le céramiste français Bernard Palissy (1510-1590) et l'orfèvre allemand Wenzel Jamnitzer (1508-1585). Comme eux, Hoefnagel opposait ces formes de la nature aux formes abstraites, aux ornements — conçus dans l'esprit de Cornelis Floris — ou à des formes humaines très stylisées. Chez lui la conception de l'œuvre a donc deux pôles: le naturalisme et l'abstraction. Cela provoque une tension forte et stimulante qui est caractéristique de la volonté de style des maniéristes.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les ouvrages suivants: Joris Hoefnagel, *Patientia, ed. R. van Roosbroeck, Antwerpen 1935;* Carel van Mander, *Het schilder-boek... (1604), ed. A.F. Mirande et G.S. Overdiep, Amsterdam 1943;* Eduard Chmelarz, *Georg und Jakob Hoefnagel (in: Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses XVII (1896), pages 175-290);* Ernst Kris, *Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus (in: Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage, Zürich, Leipzig, Vienne 1927, pages 243-255);* Ingvar Bergström: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, Londres 1956;* Wolfgang J. Müller, *Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, Frankfurt am Main 1956.*

DELACROIX

Suite de la page 18

N'oublions pas que ses sujets d'actualité, sont soit des allégories, comme *La Liberté guidant le peuple*, soit des scènes pittoresques, comme *Les Massacres de Scio*. *Les Massacres de Scio* sont un tableau décoratif d'esprit, quoique romantique de facture, alors que *La Barricade* de Meissonier, par exemple, n'est ni l'un ni l'autre. Le premier est une exquise composition baroque de beaux corps alanguis, de belles étoffes aux riches couleurs, les blessures y sont de théâtre, l'expression de la peur et de la souffrance digne de la tragédie racinienne. Le second est un vrai massacre, la nausée de vingt cadavres laids, plus ou moins broyés dans le sang refroidi, parmi les pavés éboulés. *C'est horrible de vérité*, écrit Delacroix de *La Barricade*, (mais) *peut-être manque-t-il le je ne sais quoi qui fait une œuvre d'art d'un objet odieux*. S'il finit par être attiré et impressionné par la puissance de Courbet, devant *L'Atelier* et *L'enterrement à Ornans*, en 1855, ce n'est pas sans réticence à l'égard de la composition, le manque de liaison entre les parties et surtout l'excès d'exactitude. A l'exposition universelle de 1855, il admire par contre sans réserve les imaginatifs que sont les pré-raphaélites anglais, cependant beaucoup plus loin de lui que Courbet au point de vue de la peinture pure.

Liaison entre les parties, composition, unité... Il y a chez Delacroix une sorte d'horreur de l'éparpillement, de l'accumulation sans transition, sans souplesse. *L'antique est toujours égal, serein, complet...* écrit-il, et il est épris, avant tout, des grands peintres fusionnistes, Titien, Rubens, il va même jusqu'à mettre Lesueur (dont le statisme devrait pourtant le rebuter) et Lebrun plus haut que Poussin. *L'impression profonde que m'ont fait les Lesueur... Il a l'art, qui manque tout à fait au Poussin, de donner de l'unité à tout ce qu'il représente... Poussin perd beaucoup au voisinage de Lesueur. La grâce est une muse qu'il n'a jamais entrevue. L'harmonie des lignes, de l'effet, de la couleur est également une qualité ou une réunion des qualités les plus précieuses qui lui a été complètement refusée.* Ces qualités, Delacroix, fidèle, là encore, à une conception académique, celle d'un idéal du beau fixé une fois pour toutes au seizième et au dix-septième siècles, se considère comme chargé de les raviver et de les transmettre. Se ralliant, en gros, à la théorie de l'« Heptarchie » de son ami le peintre-philosophe lyonnais Chenavard, il admet certains jours que sept génies ont épuisé les possibilités de l'art: Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, le Corrège, Rubens (*l'Homère de la peinture)* et Rembrandt. Après eux commence la décadence. Tant pis pour ceux qui suivent, y compris lui-même. Ils peuvent espérer s'en tirer sans trop de déshonneur, mais non pas trouver quoi que ce soit de vraiment neuf.

Il semble que Baudelaire soit, pour une fois, allé plus loin que ne l'y autorisait Delacroix lorsqu'il écrit: *Que nous donne-t-il de plus que le passé?... C'est le rêve!* L'imagination, chez Delacroix, n'est pas tout à fait le rêve baudelairien, elle est la refonte de la réalité, la poétisation de l'Idéal, comme on disait fréquemment alors, mais non la déraison, ni l'enfer, ni le bizarre. Déjà Thoré écrivait en 1837: Delacroix est poète *parce qu'il envoie son âme se mêler à la vie universelle* et que *son âme lui redit les secrets de la vie et les harmonies du monde.* Ces expressions, si elles traduisent en partie le génie de Delacroix, ne correspondent en tout cas pas du tout à son vocabulaire. Mais si classique qu'il fût en théorie, n'allons cependant pas jusqu'à le croire entièrement étranger à ce sens du « rêve » que lui attribuait Baudelaire, car lorsqu'il en parle, il l'évoque avec une sorte de nostalgie: *En rentrant*, écrit-il en 1858, *continué ma lecture d'Edgar Poe. Cette lecture réveille en moi ce sens du mystérieux qui me préoccupait davantage autrefois dans ma peinture, et qui a été, je crois, détourné par mes travaux sur place, sujets allégoriques, etc., etc. Baudelaire dit dans sa préface que je rappelle en peinture ce sentiment d'idéal si singulier et si plaisant dans le terrible. Il a raison: mais l'espèce de décousu et l'incompréhensible qui se mêle à ses conceptions ne va pas à mon esprit.* Pourtant, bien que l'imagination fût pour lui la faculté créatrice par excellence, Delacroix ne voit en Watteau qu'un peintre maniéré et joli, qui se situe quelque part au-dessous de Van Ostade et très inférieur à Ruysdaël.

Delacroix fut classique mais hostile à Poussin, antiquisant mais hostile à David et à Ingres, peintre d'imagination mais hostile au romantisme, coloriste mais littéraire et non impressionniste, rêveur mais voltairien, voltairien mais hostile à la peinture du XVIIIe siècle; bref, comme tous les très grands artistes, il fut lui-même, uniquement, et ce qu'il était il l'a très bien su et il nous l'a très bien dit.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le Journal *avant toute chose: soit la grande édition établie par André Joubin avec une introduction et des notes remarquables (Plon, 1932), soit la version écourtée de ce même texte qui vient de paraître dans la collection 10.18 (Plon). La* Correspondance générale *(5 volumes, Plon, 1936-1938), dans la très bonne édition Joubin et les* Œuvres littéraires *(Crès, 1923) sont difficiles à trouver et d'un intérêt légèrement inférieur à celui du* Journal.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1962

Nous ne disposons que d'un nombre limité de collections reliées de 1962. Adressez dès maintenant vos commandes à nos services commerciaux: 3, rue Séguier, Paris VIe.
Un volume sous superbe reliure pleine toile de luxe, 770 pages dont 110 pleines pages en couleurs.
120 nouveaux francs - franco 128 nouveaux francs - En vente chez tous les bons libraires.

Publications reçues

Suite de la page 44

Dans le 3e volume, avec Cheverny, Valençay, Villandry, nous trouvons Ménars, Serrant, Baudry, Pignerolles. Si certaines photos sont un peu froides ou banales, montrant des pierres trop grises ou des briques trop roses, d'autres parviennent à recréer l'atmosphère riante, mystérieuse ou austère des châteaux du Val de Loire. Les petits textes de M. Charageat en évoquent l'histoire d'une manière à la fois précise et vivante.

Images dans le ciel, par *René Creux*, texte en collaboration avec *Jacques Adout*. 24×30 cm., 270 p., nombreuses illustrations en noir et en coul. Ed. de Fontainemore, 80 fr. s.

L'auteur s'est livré à travers les villes et les villages de la Suisse à la longue et minutieuse recherche des enseignes qui, témoins du passé, subsistent encore dans ce pays aux façades des auberges, ou des hôtelleries. Il en tire un ouvrage vivant et pittoresque, retraçant brièvement l'histoire de l'enseigne — et particulièrement de l'enseigne hospitalière —, et aussi, puisque ses auteurs anonymes sont sculpteurs, céramistes, peintres, enlumineurs, architectes ou orfèvres, mais surtout ferronniers, l'histoire de l'art de la ferronnerie. Son texte truffé d'anecdotes sert de commentaire à d'innombrables documents photographiques de haute qualité grâce auxquels se découvrent la diversité, la fantaisie et la poésie, la naïveté et l'humour, parfois aussi le raffinement de ces images populaires.

Venise, par *Marcel Brion*, 27×20 cm., relié toile, 230 p., 115 ill. noir et coul. Albin Michel. 42 fr.

Encore un livre sur Venise, pourquoi faire? pensera-t-on. D'autant plus qu'à première vue, les photographies, particulièrement certaines couleurs, semblent d'une qualité assez médiocre. Pourtant à la lecture, on se laisse gagner par le texte animé de Marcel Brion qui, en historien et en amateur fervent, raconte Venise sous l'angle à la fois de la grande et de la petite histoire, à travers ses doges et ses navigateurs, ses humanistes et son théâtre, son carnaval et ses artistes.

Architecture, Formes + Fonctions, Revue annuelle d'architecture, d'urbanisme et d'arts plastiques, Edition 1962-63, 9e année, Editions Anthony Krafft, Lausanne, 287 p. (30 fr. s.)

Le dernier numéro de cette magnifique publication comprend cette année de très importants essais de deux des plus grands architectes actuels — *Les Buts de l'architecture* par Marcel Breuer et *L'Architecture au-delà de la Vision* de Richard J. Neutra — un panorama très complet des nouvelles ambassades américaines, presque toutes confiées, on le sait, à des architectes de premier plan (Neutra, Gropius, Saarinen, Stone, Yamasaki, etc.); une belle étude de Pierre Vago sur l'œuvre encore mal connue du regretté Jean Tschumi, dont nos lecteurs connaissent au moins le bâtiment Nestlé à Vevey (voir *L'Œil*, No 71); un passionnant article du grand constructeur français Robert Le Ricolais, que la France vient brusquement de « découvrir » après l'avoir pratiquement contraint à aller chercher audience en Amérique; la présentation des plans d'urbanisme de plusieurs villes européennes, notamment ceux de G. Candilis et son équipe pour Toulouse Le Miraël; deux belles études d'urbanisme, l'une de H. R. von der Mühl sur le renouvellement des villes, l'autre de H. F. Berchet sur « le vieux continent à la recherche de son infrastructure routière »; un fort excitant panorama de récentes « recherches spatiales en architecture » par Kenzo Tange, Paolo Soleri, Walter Jonas, Lionel Mirabaud et Claude Parent, etc.; une étude historique de Henri Stierlin sur l'architecture classique de l'Islam, et un intéressant essai d'André Bloc sur les « Relations entre les arts plastiques ». Ce sommaire est en outre complété par un panorama des meilleures réalisations architecturales suisses en 1962 et par les habituelles chroniques de l'étranger, notamment une « Lettre de Paris » de S. Gille-Delafon, consacrée à la fameuse exposition de l'Objet au Pavillon de Marsan, et une d'Italie de Giulia Veronesi sur les Biennales de Venise et de Bologne.

VICTOR BRAUNER

Suite de la page 39

Il organisait chez lui des séances de « divination par le plomb fondu »; je me souviendrai toujours de l'une d'entre elles, à laquelle André Breton assistait. Celui-ci devait bientôt prendre ombrage de ces réunions, et la crise qui en résulta, résumée par Jean-Louis Bédouin dans *Vingt ans de surréalisme*, fait partie de l'histoire de ce mouvement.

La rupture de Victor Brauner avec le surréalisme, en 1948, constitue dans sa vie de créateur un événement aussi capital que la perte de son œil. Ce fut une révolution morale, qui l'entraîna à se renouveler allégrement; quittant la « période hermétique », il évolua vers la création d'une mythologie égocentrique, sciemment entretenue chaque jour avec une ingénuité lyrique. Après avoir peint *La Rencontre avec Moi-même*, et *Victor empereur infini*, une fresque autobiographique, il commença une série de tableaux extravagants, à la fois cocasses et dramatiques, où il se mit en scène dans des situations épiques. Dans *Le Complexe de Victor*, *Victor et les Animaux*, *Les Victors « Je et Moi »*, *Victor Victorios écrasant les envoûteurs*, et les nombreuses toiles de cette suite jusqu'à *Victor sans nombre*, le personnage qui représente Victor prend tour à tour toutes les formes; sa tête est tantôt une fleur, tantôt un poisson, tantôt un œuf de Pâques; il commet des actions symboliques, comme d'ôter son cœur de sa poitrine pour le remplacer par un « cœur en fourrure » qui préservera sa chaleur intérieure.

Peu après, en 1951, Brauner traversa une période d'angoisse, aggravée par la maladie et les difficultés matérielles, et peignit l'étonnant cycle des *Rétractés;* les Rétractés, ce sont des êtres qui fuient désespérément le monde, l'engrenage social, et qui cherchent un endroit où se cacher. Comme ils n'en trouvent pas, ils se réfugient en eux-mêmes, et se composent un aspect terrible pour éloigner d'eux les menaces extérieures. Ces images, d'une concentration, d'une violence déchirante (*Regard de la lumière*, *Lucidité crispée*, *L'Expérience malheureuse*, etc.) sont autant de cris stridents et de plaintes. Après ce paroxysme, son œuvre s'apaisa peu à peu, suivant la progression de sa vie personnelle; il vint un temps où le peintre déclara à ses proches que les termes de « magie » et de « mystère » avaient été tellement vulgarisés qu'il ne voulait plus en entendre parler. Il se mit à jouer librement avec les formes, composant des personnages qui semblaient se déplier, ou des visages autonomes qu'il appela des *Outils spirituels*.

Actuellement, Victor Brauner vit avec sa femme tantôt dans son magnifique atelier de la butte Montmartre, tantôt dans l'*Athanor*, sa propriété de Normandie; récemment, tandis qu'il me parlait avec ravissement des oiseaux qu'il a réunis dans son parc, des biches qu'il souhaite y acclimater, malgré moi je faisais un retour en arrière, je revoyais le visionnaire grandiose et miséreux qui naguère, dans son logement de Montparnasse, vivait un drame poétique d'une intensité extraordinaire. Dans sa récente exposition à Paris on retrouvait, d'une façon très dépouillée, quelques thèmes de prédilection: par exemple *Accouplement d'Eléments* représentait un homme massif (La Terre) serrant sur son cœur une femme avec des ondulations de vagues sur le visage (L'Eau). Cette étape, comme les précédentes, ne doit pas être jugée en soi, mais en fonction de l'ensemble de cette œuvre incomparable, d'une sincérité absolue, aventure permanente d'un artiste qui a constamment payé de sa personne le droit de tout faire en son art.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez *Victor Brauner l'Illuminateur* par Sarane Alexandrian (Paris, Cahiers d'Art, 1954); et *Brauner* par Alain Jouffroy (Paris, Musée de Poche, 1959).

VENISE
Du 11 au 21 juin
GALLERIA DEL CAVALLINO
Diretta da Carlo Cardazzo
Venise San Marco 1814

HERBERT JOCHEMS

DUINDIGT 9 HAAG HOLLAND

ZURICH
Du 3 au 31 juillet
GALERIE MAX G. BO
Hottingerstrasse

noblesse du siège contemporain

voir liste des concessionnaires page XXIV

ARTIFORT

70 modèles

création Pierre Paulin

L'ŒIL

Exposition de l'Art Baroque Piémontais

PALAIS REALE - PALAIS MADAMA - PAVILLON DE CHASSE DE STUPINIGI

architecture et art du décor - peinture - sculpture - ameublement
tapisseries et étoffes - céramiques - argenterie - livres

Juin - Octobre 1963 **TURIN** (ITALIE)

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 102 · JUIN 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Flegel, *par Ingvar Bergström*. 2
Les Multiples Facettes de l'Art, *par Rosamond Bernier* 8
Lubin Baugin, *par Jacques Thuillier* 16
XIXe Salon de Mai, *par Guy Habasque* 28
Emile Aillaud, pour un urbanisme sans monotonie 36
Coup d'œil sur les grandes ventes de printemps 42
Beaux objets sur le marché parisien 48

L'ŒIL du décorateur

Maisons de campagne 56
Verres 64

Photographies

Photographies en noir: *Services photographiques des Musées de Stuttgart et de Munich:* Flegel; *Taylor & Dull, Maurice Miller, Hélène Adant, F. Wilbur Seiders, Oliver Baker, Luc Joubert:* Les facettes de l'art; *Serge Martin, J. P. Vieil, Oliver Baker, Ph. Daniel, M. Lavrillier, Archives photographiques, Gabinetto Nazionale, Rome, Henry Ely, Services photographiques de la National Gallery, Londres, des Musées de Rennes, Orléans, Nancy, du Musée Granet, Aix-en-Provence:* Lubin Baugin; *Parolini, Hervochon, J. Hyde, Shunk-kender, M. Lavrillier:* XIXe Salon de Mai; *Feher, Daspet, Technique et Architecture, J. Biaugeaud:* Emile Aillaud; *Sperryn's Ltd, Merys:* Coup d'œil sur les grandes ventes de printemps; *M. Lavrillier, R. Gudin, J. Bordas, R. Dehesdin:* Beaux objets sur le marché parisien; *Pierre Berdoy:* Maisons de campagne *et* Verres.

Photographies en couleurs: *Triton Press: page de couverture et page 7; Maurice Miller: page 8; Remy: page 23; Renaudineau: page 24; M. Lavrillier: page 35; Pierre Berdoy: page 67.*

Notre couverture: *Georg Flegel:* Tableau de fleurs. *Détail. Collection J. V. Reed, New York.*

Notre prochain numéro

Jean Perréal • *A Strasbourg: La grande aventure de l'art moderne* • *Le Père Kircher* • *Beit Eddine.*

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 84428 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan.*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • *Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)*

Le numéro: Suisse, francs 5.— • Belgique, 75 francs • Italie, 1000 lires (plus taxes)

Georg Flegel: Nature morte. *Monogr.* $\overline{GF}$ *et signé Georgius Flegel pinx. Cuivre. 78×67 cm. Pinacothèque de Munich.*

Georg Flegel: Iris, liseron et cerises. *Aquarelle sur papier. 23×17 cm. Musée de Berlin, Cabinet des Estampes.*

FLEGEL

Georg Flegel, un des grands peintres de la nature morte, naquit en 1566, à Olomouc en Moravie. En 1594, il résidait à Francfort-sur-le-Main, où la naissance d'un fils fut enregistrée le 14 novembre de la même année. Il était probablement arrivé à Francfort dès 1592 ou 1593.

Les arts florissaient dans cette ville allemande grâce aux nombreux réfugiés flamands qui étaient venus s'y établir. Pour des raisons religieuses, ils avaient quitté leur pays natal en plusieurs vagues. L'émigration la plus importante avait eu lieu en 1566, l'année des briseurs d'images, puis en 1585, lorsqu'Anvers tomba aux mains des Espagnols. Ces réfugiés s'étaient dispersés en Hollande, en Allemagne, en Angleterre et en France. Il y avait parmi eux nombre d'artistes et d'artisans, qui assurèrent un grand rayonnement à l'art flamand et spécialement à la peinture de paysage. Pensons à Gillis van Coninxloo (1544-1607) d'Anvers et aux frères van Valckenborch de Louvain, Lucas (avant 1535-1597) et Martin (1535-1612).

A Francfort, Flegel entretenait précisément des relations étroites avec les Valckenborch. Il exécutait très probablement dans leurs tableaux les détails de nature morte, fruits, fleurs, pièces d'argenterie etc... Jusqu'à sa mort, Flegel demeura à Francfort, où, d'après Joachim von Sandrart, les émigrés néerlandais formaient l'essentiel de sa clientèle. Il y mourut en 1638, à l'âge de soixante-douze ans.

On connaît aujourd'hui une quarantaine de tableaux de Flegel, qui sont tous des natures mortes. A quelques exceptions près, il s'agit d'œuvres de petites dimensions, 20 à 30 cm sur 30 ou 40. Ils représentent des objets en céramique eu en métal de service de table et de cuisine des verres, des aliments, des fleurs, des insectes, etc... La réalité y est rendue avec intensité par un tempérament de maniériste tardif, ce qui donne une sorte de « naïveté » aux œuvres du maître. On retrouve d'ailleurs cette « naïveté » dans certaines natures mortes d'autres peintres de cette époque, qui prennent de ce fait une « modernité » sensible aux spectateurs d'aujourd'hui, aux amateurs de Braque, par exemple. Les Parisiens se souviennent sans doute du magnifique petit tableau de Flegel avec un cerf volant, un hareng, un verre de vin, des poireaux, un pain, une cruche de grès, exposé en 1955, à l'Orangerie parmi les « Chefs-d'œuvre du Musée de Cologne ». L'œuvre avait été choisie pour représenter à elle seule, l'art allemand du XVIIe siècle.

Le Musée de Berlin conservait un véritable trésor de dessins de fleurs, fruits et insectes par Flegel, (voir page 3) ainsi que l'autoportrait du peintre. De ces cent dix études, pleines de finesse et de sensibilité, trente et une furent malheureusement détruites pendant la guerre. Rappelons en outre les illustrations qui ornent les bordures d'un livre d'heures de la Bibliothèque de Munich.

Dans son important ouvrage publié en 1956, « Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens », le Dr Wolfgang J. Müller a dû constater que la vie de Flegel reste en grande partie dans l'obscurité, surtout ses années de jeunesse et de formation en Moravie, dont les archives gardent le secret. La chronologie de son œuvre pose également un problème. Quelques-uns des dessins de Berlin portent des dates échelonnées de 1627 à 1630, mais les tableaux datés qui subsistent se situent tous entre 1635(?) et 1638, c'est-à-dire pendant les quatre dernières années d'une vie qui en compta soixante-douze.

Malgré ces grandes difficultés, le Dr Müller a réussi, en progressant avec beaucoup de prudence, à donner de Flegel une image plus complète et beaucoup plus plastique, qu'il situe nettement dans le temps et dans son contexte artistique. Il a souligné à juste titre dans

le développement de l'art du peintre, l'importance du maniérisme tardif.

Dans l'ancienne littérature de l'histoire de l'art, Flegel est mentionné en 1790, par Heinrich Sebastian Hüsgen (Artistisches Magazin..., Francfort-sur-le-Main, 1790). Celui-ci note entre autres choses: « On trouve aussi... des tableaux de fleurs par Flegel... » Le fait que l'excellent maître de ce genre, Jacob Marell (1614-1681) ait fait une partie de son apprentissage chez Flegel à Francfort en 1627, semble confirmer que celui-ci peignait des tableaux de fleurs.

Parmi les natures mortes connues de Flegel, il y en a quelques-unes dont la composition comporte un bouquet de fleurs, telles les peintures de Munich et de Stuttgart (voir pages 2 et 5). Pourtant, on ne connaissait de Flegel aucun vrai tableau de fleurs, où le bouquet soit l'élément dominant, le genre de peinture dont Hüsgen semble parler dans sa note de 1790. Mais en 1960, à l'exposition parisienne « La nature morte et son inspiration », figurait un magnifique tableau de fleurs par Flegel, monogrammé, appartenant à la collection Joseph V. Reed, alors à Paris (voir page 7). Dans le catalogue de l'exposition, cette peinture remarquable était publiée et reproduite pour la première fois. Elle a récemment traversé l'Atlantique, avec son propriétaire.

Cette peinture, qui mesure 61 cm sur 44, est une des plus grandes que l'on connaisse de Flegel. Elle montre un bouquet placé exactement dans l'axe

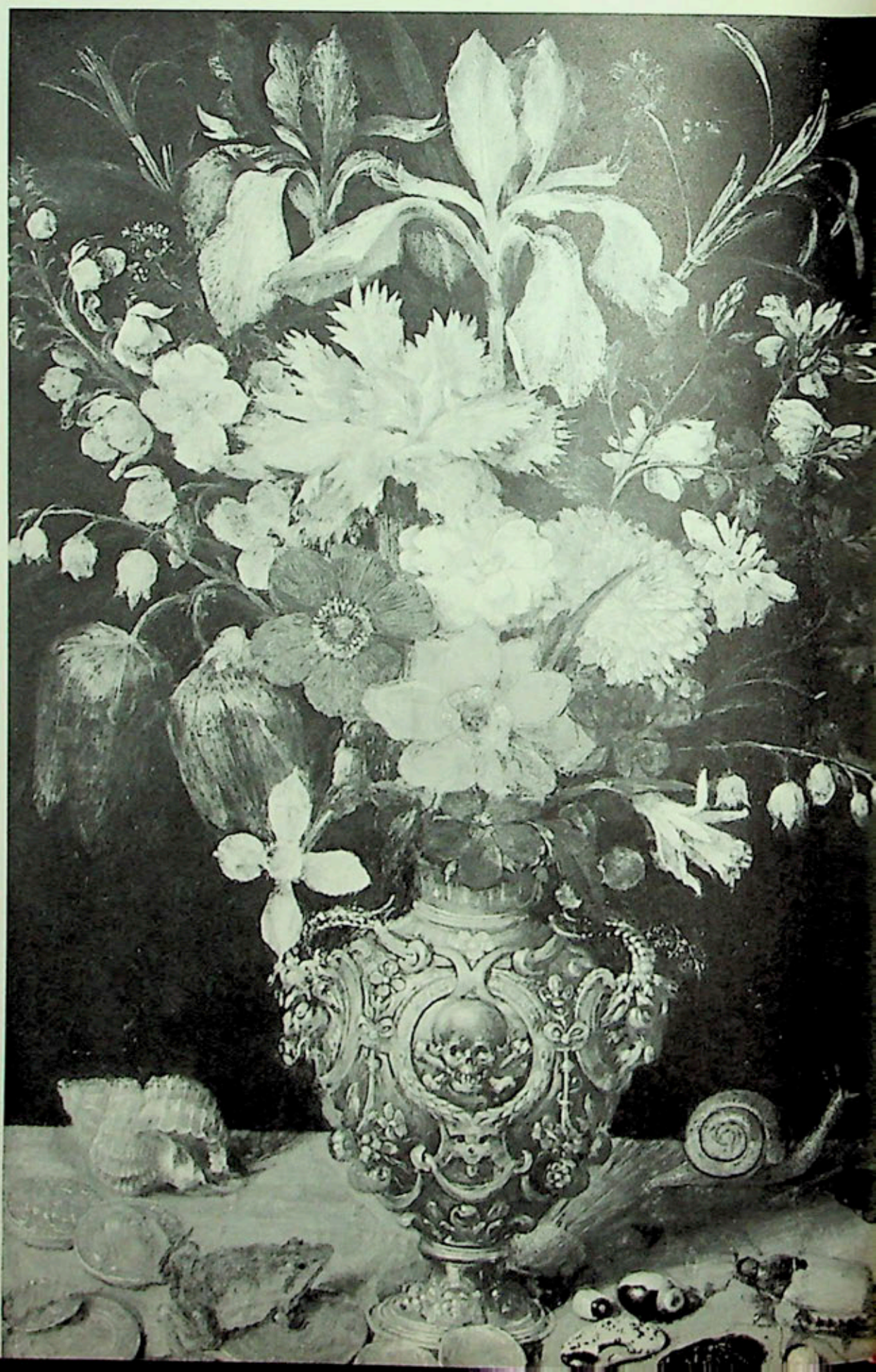
Page ci-contre, à gauche

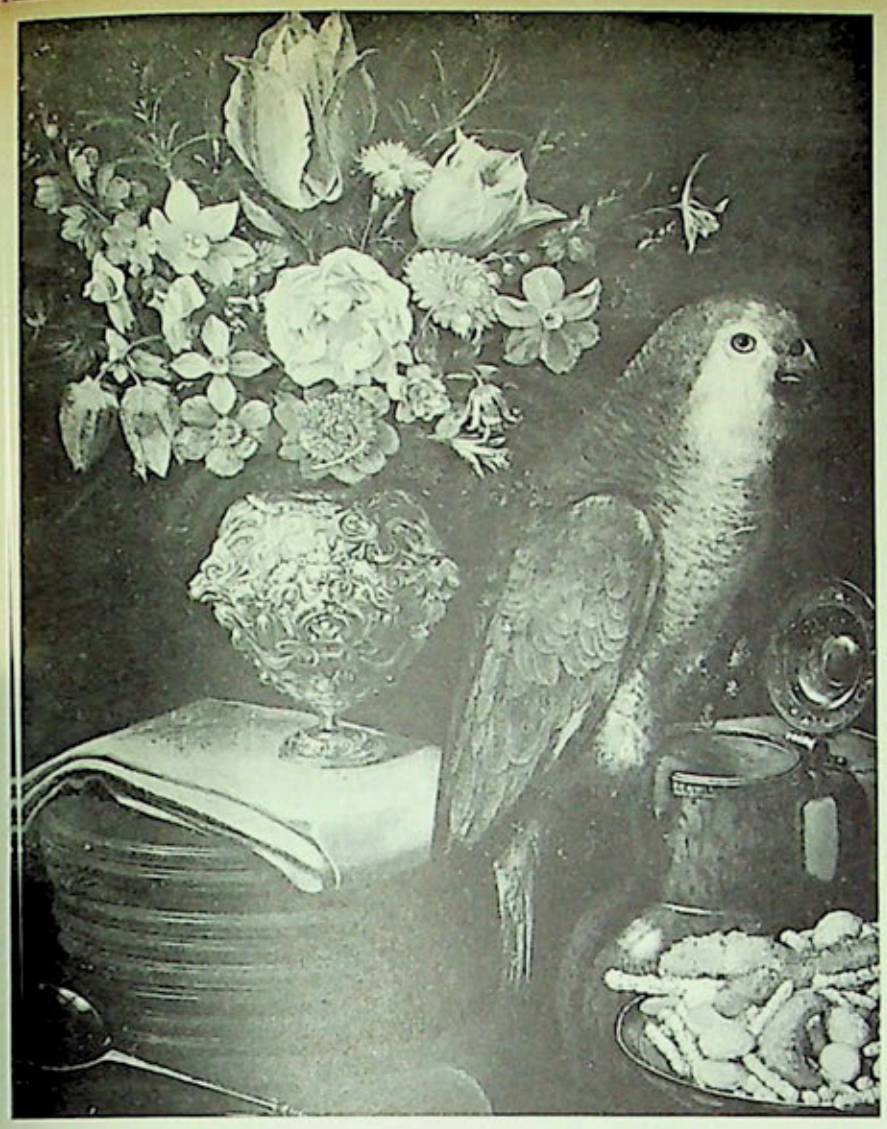
Détail de la nature morte *reproduite page 2. Pinacothèque de Munich.*

Page ci-contre, à droite

Georg Flegel: Nature morte. *Bois. 52,5× 41 centimètres. Musée de Stuttgart.*

Georg Flegel: Tableau de fleurs. *Bois. 22,5×15 centimètres. Norfolk, collection Major H. R. Broughton.* ►





central d'une niche, qui se confond avec celui du panneau. Le bouquet, disposé dans une cruche allemande en grès, se compose d'une grande variété de fleurs, une rose, un iris, des tulipes, des anémones, des lis, etc..., formant une masse touffue aux couleurs brillantes, sur une faible profondeur et strictement organisée en «rayons» commençant avec la rose tout à fait en bas et s'ouvrant au-dessus en forme d'éventail. Cette façon de composer est typique des bouquets de fleurs peints, dessinés ou gravés à Francfort par des maîtres flamands ou allemands. L'absence presque complète de feuillage — il n'y en a qu'à l'extrémité du bouquet, — est elle aussi très caractéristique de cette époque: l'histoire des tableaux de fleurs est encore à ses débuts.

En bas, à côté de la cruche, se trouvent un verre de vin, un cerf-volant, un pain dont une tranche est coupée, des cerises, le tout arrangé pour faire valoir les diagonales, énergiques et apparentes comme dans d'autres œuvres de Flegel. Cette manière de composer en diagonale, ainsi que la composition radiale du bouquet, concourent à donner l'impression si attachante de «primitivité».

Les fleurs et les objets sont modelés énergiquement, dans une facture très poussée et minutieuse. Il faut noter la manière dont les pétales sont rendus au moyen d'une averse de traits de pinceaux extrêmement fins, parallèles ou presque parallèles. C'est aussi la manière dont Flegel a traité les iris sur l'aquarelle de Berlin (voir page 3).

L'ensemble est un feu d'artifice de couleurs: rouge, rose, jaune, bleu et blanc, contrastant avec les couleurs sombres des pierres de la niche, le brun saturé et l'argenté de la cruche.

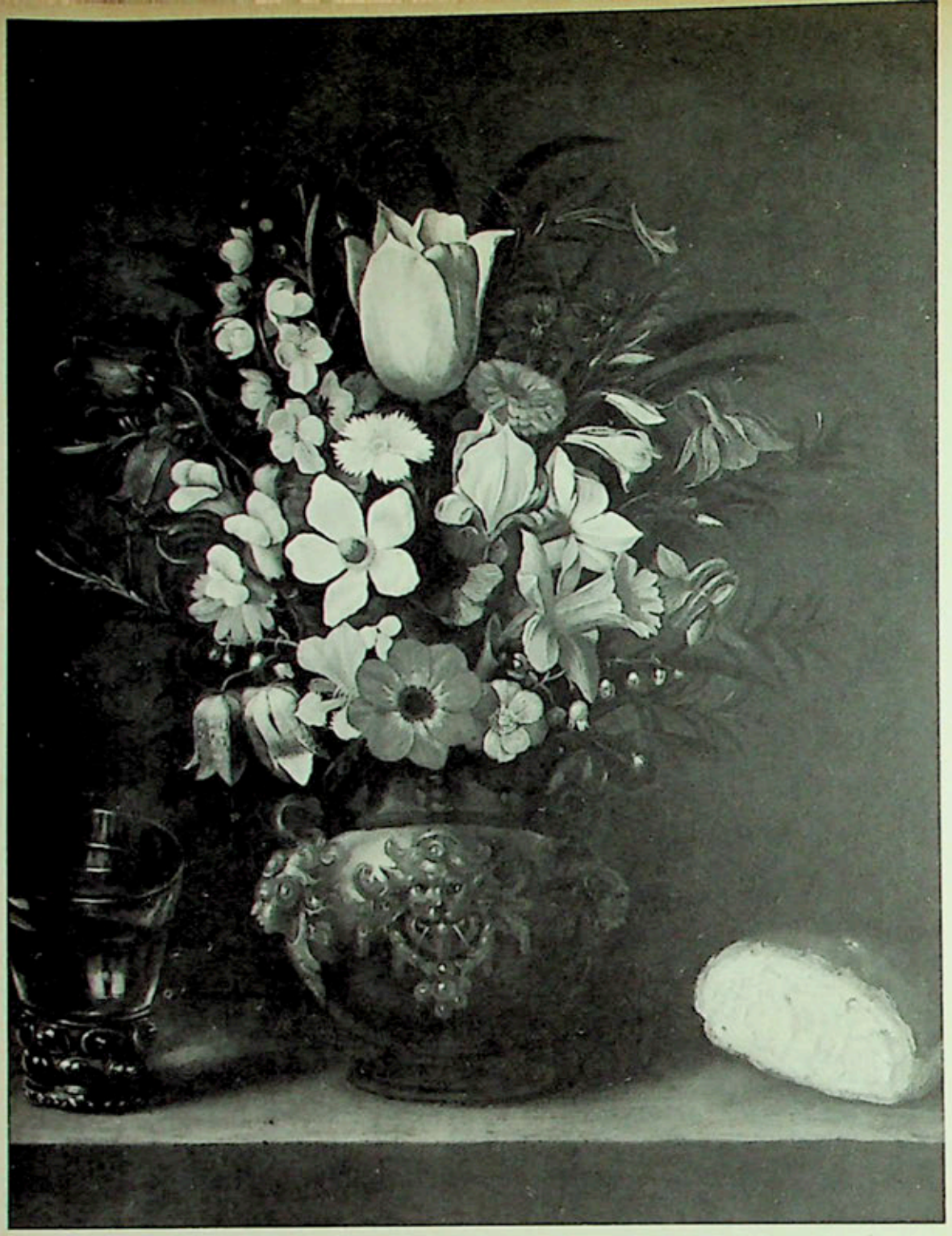
Regardons maintenant une autre peinture (voir page 4), beaucoup plus petite que celle de M. Reed. Elle appartient à la très vaste collection, consacrée aux tableaux de fleurs du XVIIe au XIXe siècle, formée par Monsieur H. R. Broughton à Norfolk. Le bouquet est placé dans un vase maniériste en métal doré, richement bosselé et ciselé. Sur le devant, on voit dans un médaillon une tête de mort aux os croisés. Le vase est muni de deux anses formées par les cornes de deux têtes de boucs. Sur la table, autour de ce vase doré, figurent des pièces de monnaie d'or et d'argent, une coquille, une grenouille, des lentilles, une perle, un scarabée, un limaçon et d'autres petits objets.

J'avais eu l'occasion de voir le tableau pour la première fois il y a plusieurs années. Il figurait alors comme œuvre de Clara Peeters dans le catalogue de la collection Broughton. Il était évident que ni la composition du bouquet, ni la conception des fleurs ne pouvaient être dues à cette femme peintre flamande. L'arrangement radial des fleurs sur une profondeur restreinte indiquait l'Allemagne comme pays probable d'origine. Cette manière de composer est inconnue dans l'œuvre de Clara Peeters.

Une comparaison avec la nature morte foisonnante de Flegel à Munich (voir page 2), révèle une grande proximité entre les deux œuvres. Dans le coin gauche en haut, la feuille de cuivre porte un bouquet de fleurs subordonné à la vaste composition (voir page 5). Le métal des deux vases maniéristes est conçu et rendu de la même façon (le vase de Munich est en partie argenté et en partie doré). Les fleurs des deux bouquets sont disposées d'après le principe radial que nous avons signalé dans le tableau de M. Joseph Reed (voir page 7). Le choix des couleurs est le même: rouge, rose, jaune, bleu, blanc. De même dans les fleurs du panneau Broughton, on retrouve l'averse des minces traits de pinceau pour rendre les pétales. Le feuillage ici encore est presque supprimé.

Il existe aussi une grande correspondance dans le choix et le rendement des fleurs d'une même espèce. On peut comparer les deux fritillaires à gauche du bouquet Broughton et celles qui occupe une place analogue dans le tableau de Munich, et le même narcisse, montré de profil, apparaît à droite, en bas, dans les deux peintures: la fleur et son placement dans le bouquet sont caractéristiques de Flegel (voir aussi page 7.) Dans le haut du tableau de Broughton, deux iris dominent le bouquet. Ce sont identiquement les mêmes iris, groupés de la même manière, qui apparaissent dans le bouquet de la nature morte de Stuttgart (voir page 5. Autre exemplaire, monogrammé, à Leningrad). Il est très vraisemblable que Flegel exécuta d'après nature une aquarelle de ces deux iris et s'en servit comme modèle à la fois pour le tableau de Stuttgart et pour celui de la collection Broughton.

La peinture de Norfolk montre en effet deux degrés d'achèvement en différents endroits. Le vase, ainsi que quelques-uns des objets sur la table, sont élaborés et rendus avec beaucoup d'exac-



titude. D'autres parties au contraire, les fleurs surtout, où la peinture apparaît peut-être un peu usée, sont moins achevées. On peut ici encore, citer Hüsgen, qui dit que Flegel avait pris l'habitude d'exécuter ses œuvres avec différents degrés de « finish »: les plus achevées valaient plus cher.

Nous avons constaté que le très beau tableau de M. Broughton est tout à fait conçu dans l'esprit de Flegel. Les parties les plus achevées sont, à mon avis, de sa propre main. Il est possible que l'exécution d'autres parties ait été confiée à l'un des peintres de son atelier.

La présence de la tête de mort sur le vase, avec l'inscription MEMENTO MORI témoigne que cette peinture de Flegel, exprime des idées de *vanitas ;* les fleurs, le vase, qui est une pièce très couteuse ainsi que l'argent et les objets sur la table soulignent cette signification. Ailleurs les idées de *vanitas* sont traduites avec la même clarté par le peintre, à Stuttgart par exemple (voir page 5), où un sablier, symbole du temps qui passe et de tout ce qui est condamné à périr, apparaît dans la composition près du vase de fleurs. Un sablier figure également dans l'aquarelle à l'autoportrait de l'artiste. Celui-ci est représenté, — image dans l'image, — comme une miniature encadrée, s'appuyant sur le sablier.

Nous avons dit que la chronologie des tableaux de Flegel est très complexe et qu'avant 1635 (?) il n'y a pas une œuvre dont la date soit assurée. Des deux tableaux de fleurs étudiés ici, celui de la collection Broughton est le premier en date, par le style étroitement lié au bouquet de la grande nature morte de Munich (voir page 2 et page 5). W. J. Müller date en effet celle-ci des dix premières années du XVIIe siècle par comparaison avec les gravures de Johan Theodor de Bry, parues à Francfort en 1604, d'après des peintures de fleurs de Jacob Kempener.

Müller situe le tableau de Stuttgart dans la troisième décennie du siècle. L'arrangement du bouquet, où la composition radiale est abandonnée, confirme une date assez tardive. Le groupement des fleurs est devenu beaucoup plus libre, la masse a gagné en profondeur. Cela indique donc que la toile de la collection Reed a dû être peinte après la nature morte de Munich et le tableau de la collection Broughton, tous les deux vraisemblablement des dix premières années du XVIIe. Mais la composition radiale y apparaissant encore, elle se situe sans doute avant la nature morte de Stuttgart.

Dans le Burlington Magazine de 1955, j'ai publié un tableau avec un bouquet de fleurs, un verre de vin et un morceau de pain (voir page 6) autrefois chez M. P. de Boer, à Amsterdam, en le donnant à un « peintre allemand, circa 1630-1635 ». Notre analyse, ici, de quelques bouquets de Flegel nous permet de préciser encore cette attribution. Le vase maniériste contient un bouquet dont le choix de fleurs est très varié et en même temps à peu près analogue à celui des bouquets déjà étudiés ici.

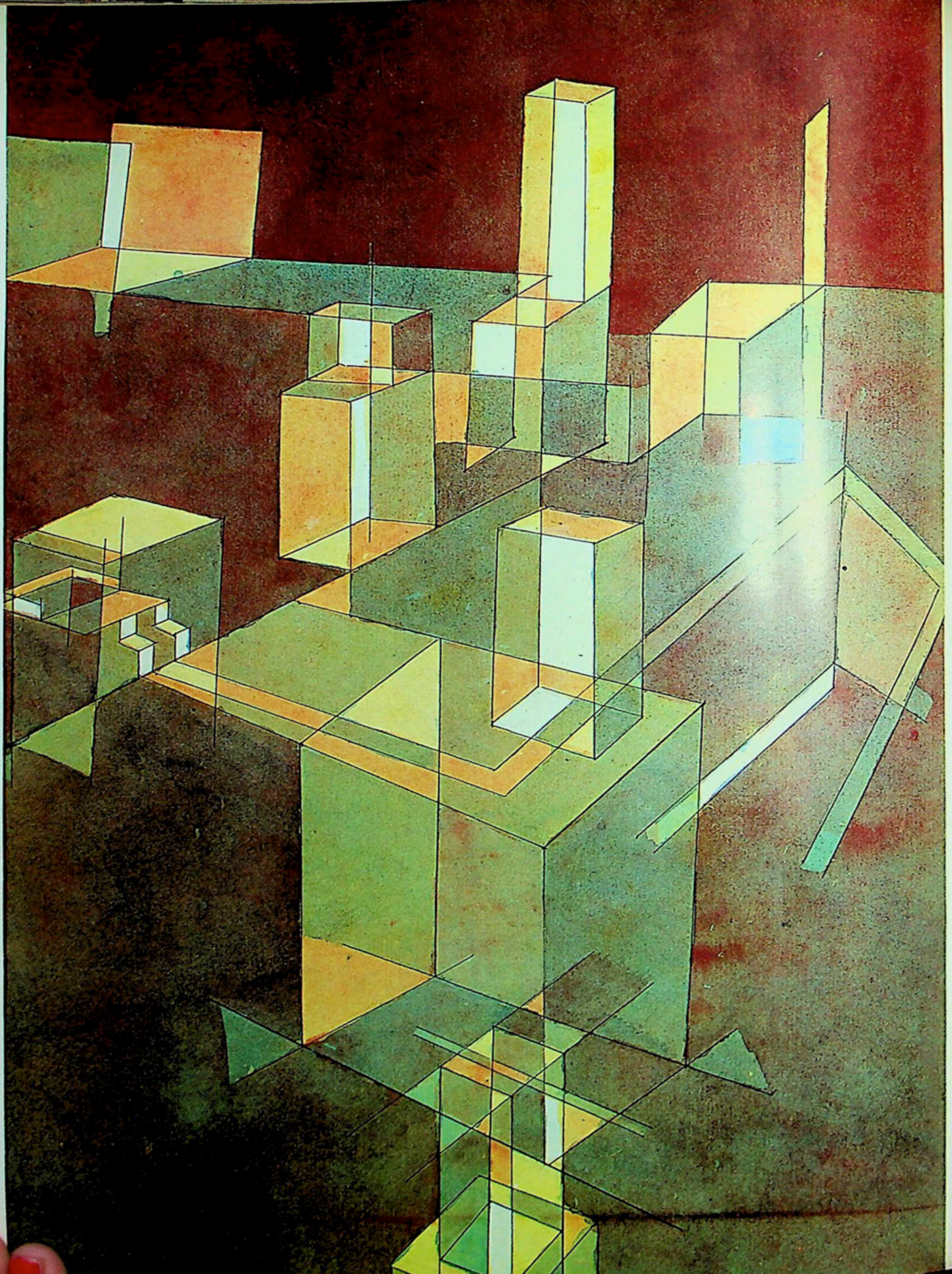
Parmi les fleurs du bouquet de M. de Boer, il est facile d'en cueillir plusieurs qu'on peut retrouver dans le tableau de M. Reed (voir page 7). La concordance est si grande qu'elle suppose en réalité les mêmes aquarelles de Flegel comme modèles. Le bouquet du tableau, reproduit page 6, est arrangé de manière à faire sentir que le schème radial y subsiste mais seulement en transparence et qu'il est déjà en pleine dissolution. Par le style, cette œuvre très flegélienne se place donc vraisemblablement entre le bouquet Reed et celui de Stuttgart. D'un autre côté, la conception des fleurs est par comparaison un peu plus simplifiée, moins naturaliste que les fleurs de la main de Flegel. Le bouquet est donc évidemment bien inspiré de Flegel mais problabement exécuté par un peintre de son entourage à Francfort, Jacob Marell à ses débuts par exemple. *(Suite en page 70)*

En haut de la page

Atelier de Georg Flegel : Tableau de fleurs. *Bois. 49×37 centimètres. Anciennement dans la collection P. de Boer, Amsterdam.*

Page ci-contre

Georg Flegel : Tableau de fleurs. *Monogr. $\overline{GF}$. Toile. 61×44 centimètre. New York. Collection Joseph V. Reed.*

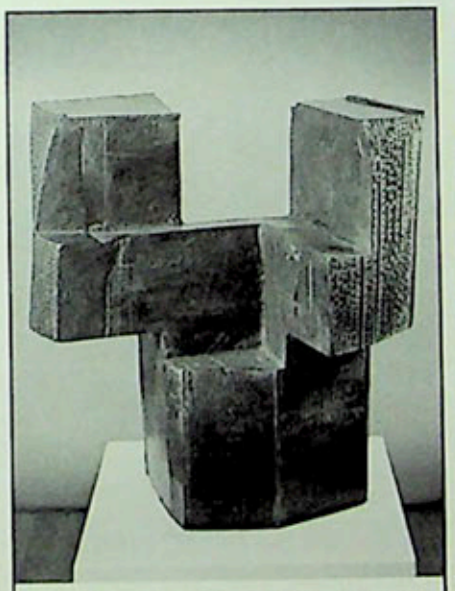


LES MULTIPLES FACETTES DE L'ART

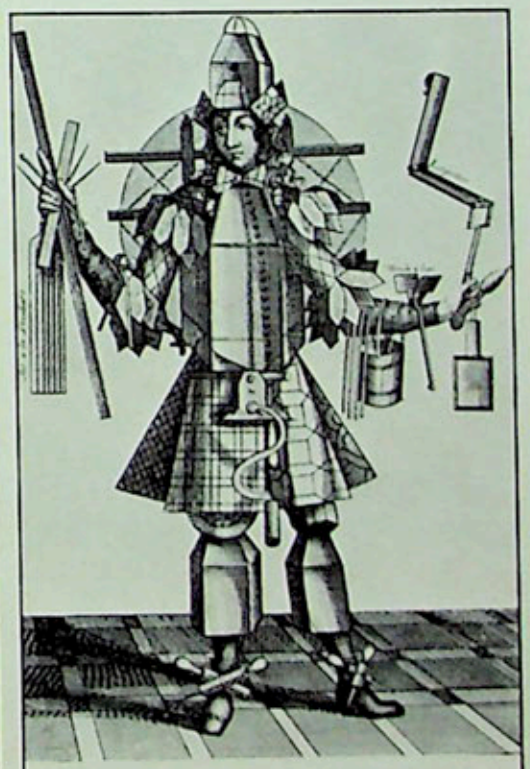
L'Université de Saint-Thomas, à Houston vient de présenter une exposition aussi fascinante pour l'esprit qu'attrayante pour l'œil. Le Dr Jermayne MacAgy, directrice du Département d'Art de l'Université, s'y est fait connaître pour l'invention et le goût qui président aux manifestations qu'elle organise depuis 1959 et, avant cette date, au Musée de San Francisco. La présentation très soignée de ses catalogues a fait également sa marque. Cette fois-ci, elle a réuni sous le titre « Les Multiples Facettes de l'Art» des peintures, des objets, des sculptures primitives et modernes, des gravures, se rapportant à la « fascination du cube ».

Parmi d'autres juxtapositions heureuses, le cube et ses facettes apparaissent par exemple dans un bloc de fluorine dorée placé devant un beau Picasso de 1910 (La Table de toilette. Coll. Ralph Colin), dans le Klee reproduit en couleur page 8 et qui est présenté à côté d'un dé à jouer du XVIIe siècle. Ailleurs, des dés Renaissance à facettes, gravés de signes mystérieux, voisinent avec des perspectives d'architecture et un Magritte représentant un entassement instable de maisons cubiques. Une sculpture africaine, où la figure humaine est réduite à ses plans, trouve un écho et dans une gravure de Dürer et dans deux figures faites d'éléments prismatiques, extraites des « Bizarie de Varie Figure », de G. B. Bracelli (1624). Avec des moyens très simples, le Dr MacAgy a su créer le cadre qui convenait à ces trouvailles. Pour chacune des expositions qu'elle organise, elle transforme complètement l'espace dont elle dispose (l'aile de l'Université réservée au Département d'Art a été réalisée par Philip Johnson). Cette fois, des panneaux de contre-plaqué peint en noir ou en blanc dissimulent la longue rangée de fenêtres, et les objets sont présentés dans des vitrines cubiques dressées sur le sol, peintes en noir à la base et au sommet, la partie intermédiaire étant en verre. Un grand nombre des pièces présentées à l'exposition étaient prêtées par M. et Mme Jean de Ménil qui divisent leur temps, et leur collection, entre Houston, New York et Paris. (Toutes les œuvres reproduites ici — sauf mention contraire — appartiennent à leur collection.) Dominique de Ménil a contribué à réunir une grande partie des objets présentés et a écrit un texte pour le catalogue.

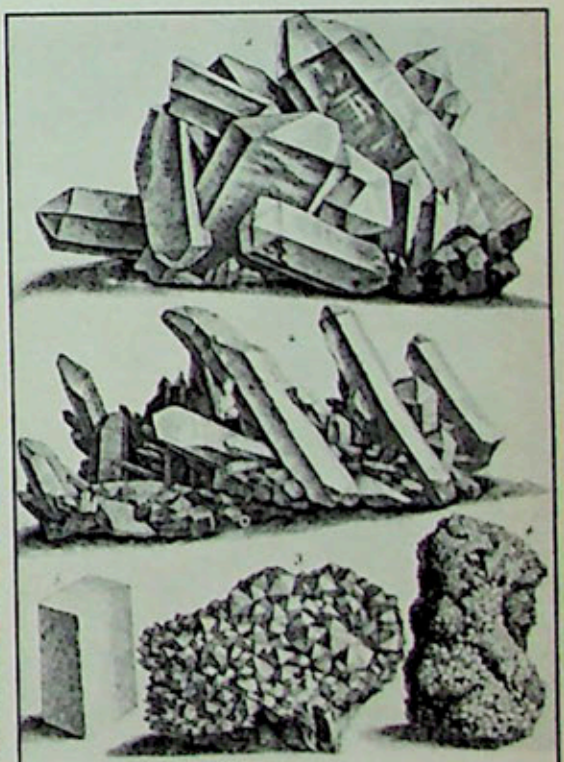
1.. *Paul Klee:* Italienische Stadt. *1928. Aquarelle. 33,5 × 23,5 centimètres. (Collection Félix Klee.)*



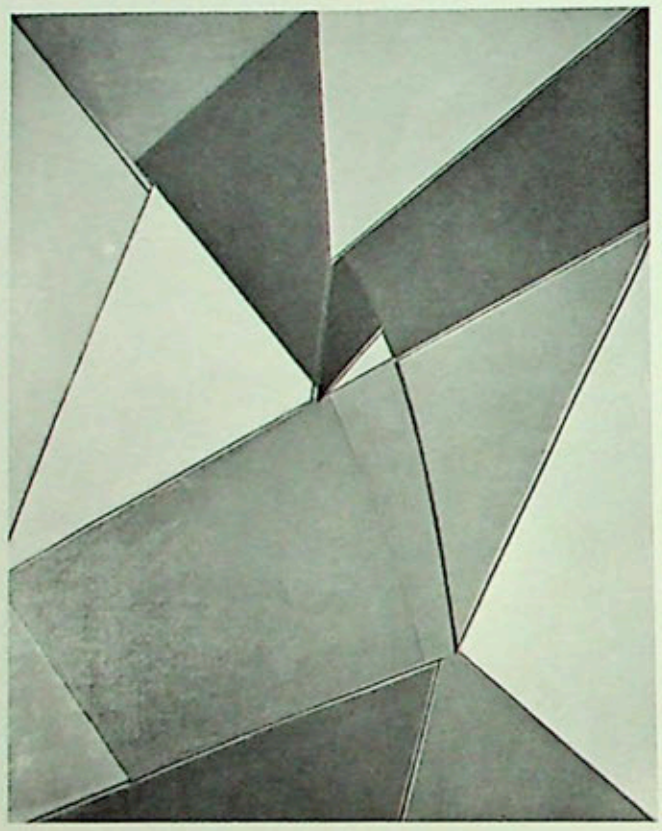
2. *Lyman Kipp:* Stack II. *1962. Bronze. Hauteur 58,5 centimètres. (Betty Parsons Gallery, New York)*



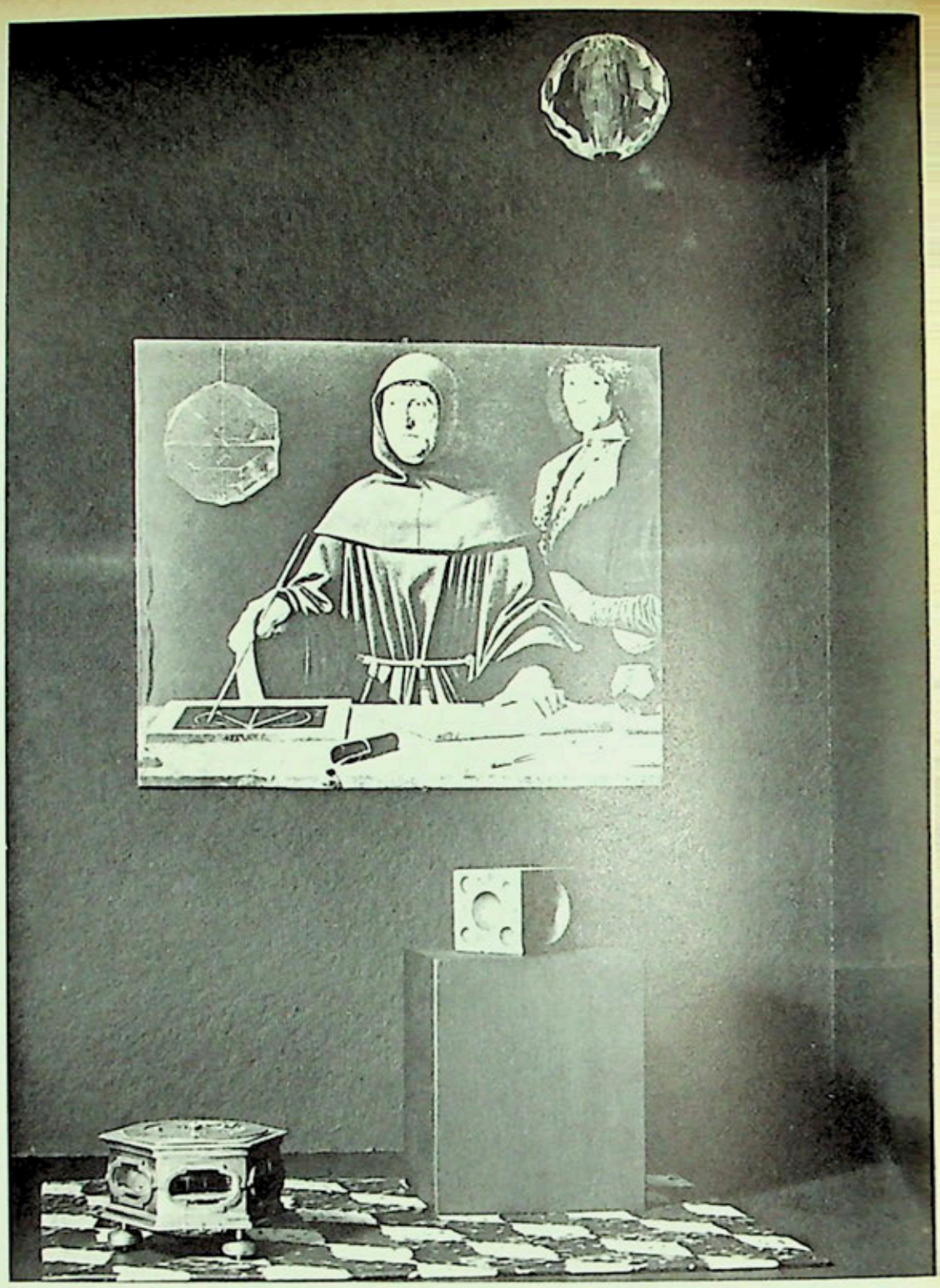
3. Habit de vitrier, *l'une des gravures de la série des « Costumes grotesques » de Nicolas I de Larmessin. 2e moitié du XVIIe s.*



4. Gravure de cristaux *d'après une « Histoire Naturelle » de « M... des Sociétés des Sciences de Londres et de Montpellier ». 1755.*



1

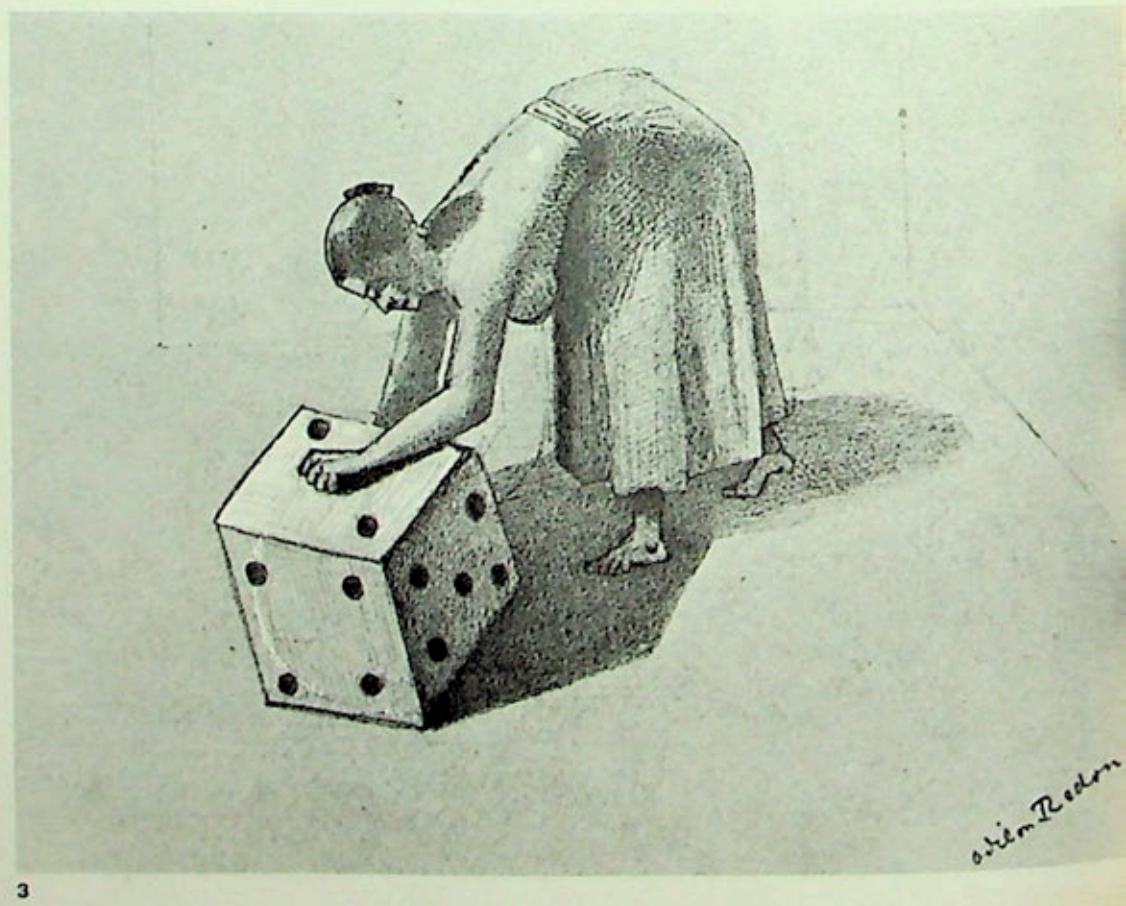


2

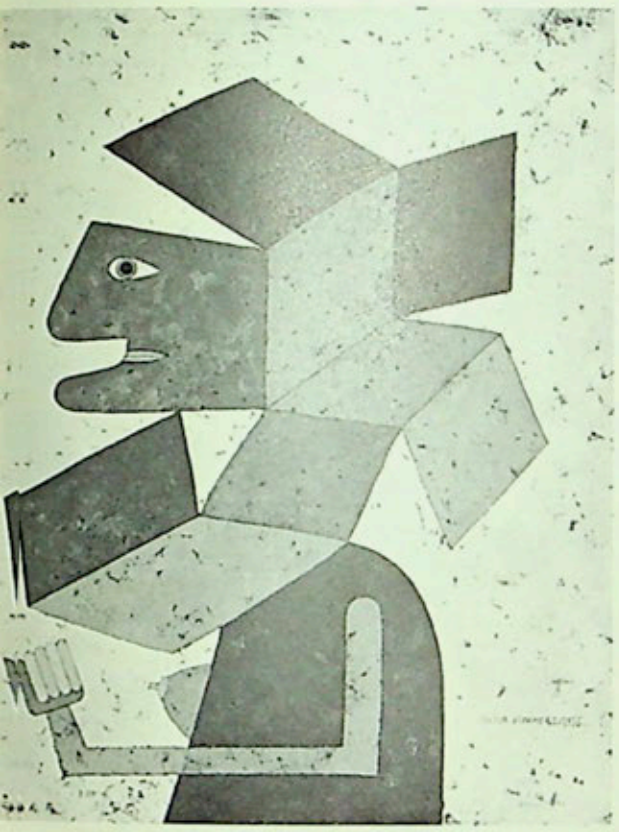
1. *Richard Mortensen:* Bourgogne. *1956. Huile. 162×129,5 cm. (Galerie Denise René, Paris.)*

2. *Un aspect d'une des grandes vitrines tendues de noir montrant comment, avec des moyens limités, le Dr MacAgy a obtenu des effets spectaculaires. En haut, une sphère de cristal taillé en facettes près de la reproduction du* « Portrait de Luca Pacioli », *de Jacopo da Barbari, où figure précisément une sphère semblable. En bas de la vitrine, sur la photographie d'une mosaïque romaine, à gauche, une* pendule allemande du XVIIe siècle *signée de Gerhardus Schrotberg. Cuivre. 8,5×13 centimètres. (J. J. Klejman, New York.) Sur le socle, une* « boutrelle» *(outil de joaillier) cubique. Europe, XVIIIe. Cuivre. Hauteur 6,5 cm. (Nicolas Landau, Paris.)*

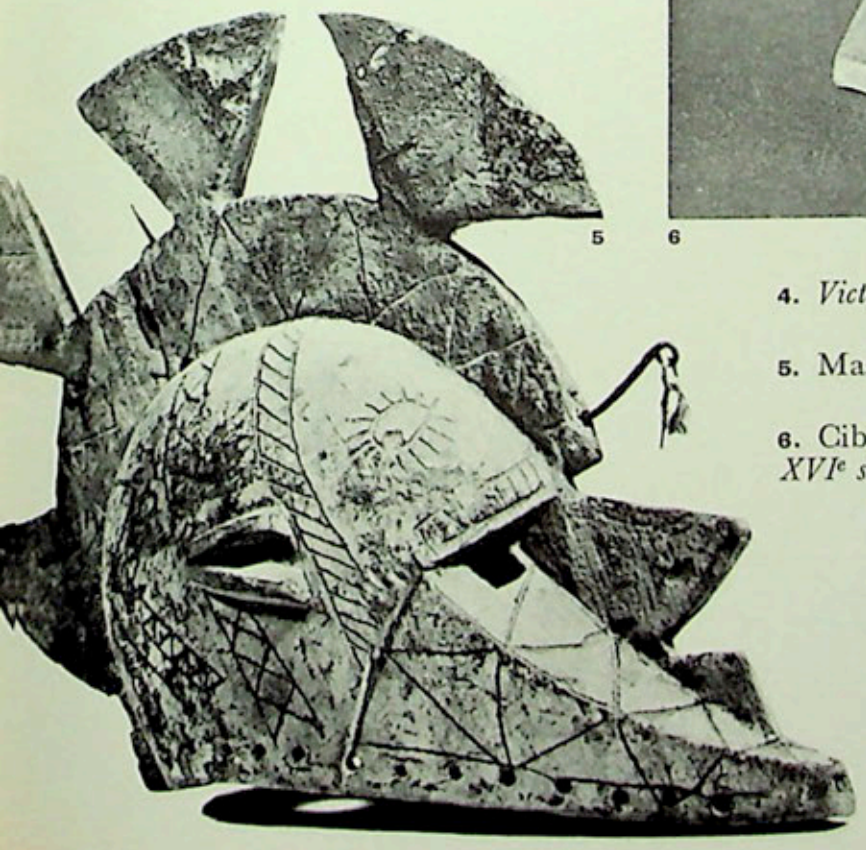
3. *Odilon Redon:* Le dé. *Vers 1875. Crayon Conté. 11×13,5 cm. (L'Œil, galerie d'art, Paris.)*



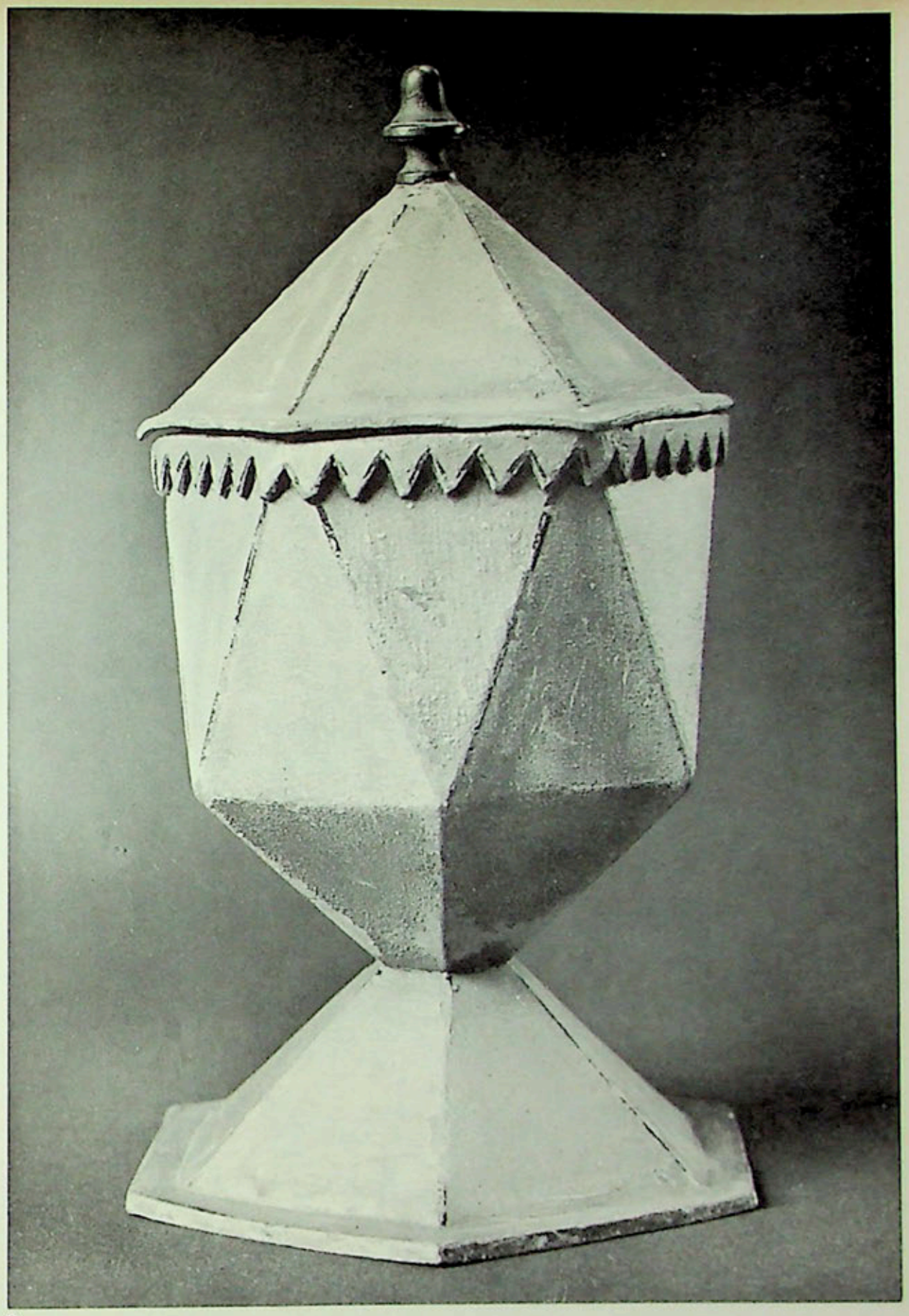
3



4



5



6

4. *Victor Brauner:* Tête dépliante. *Cire. 81 × 65 cm.*

5. Masque africain. *XIXe siècle. Bois avec crochets de fer. 67,5 cm.*

6. Ciboire à facettes *exécuté sans doute aux Pays-Bas. XVe-XVIe siècle. Plomb. Haut. 21 cm.*

1. *Eduardo Chillida:* Lugar de Silencios. *1958. Fer forgé. 39×42 cm. (Collection particulière.)*

2. Modèle pour un toit. *Probablement français. XVIIIe-XIXe siècle. Bois. 30,5×46 cm.*

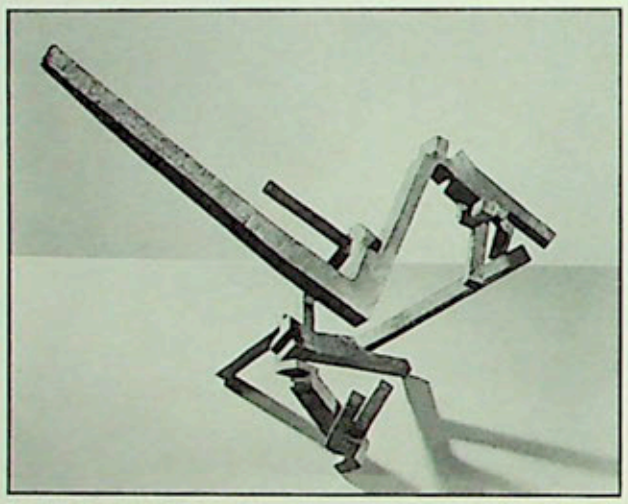
3. *R. Lippold:* Acrobate tombé. *1948. Acier, argent et cuivre. 46×76,3 cm. (Willard Gallery)*

4. *Louise Nevelson:* Fête nuptiale de l'aurore. *1959. Bois peint. Hauteur 240 centimètres.*

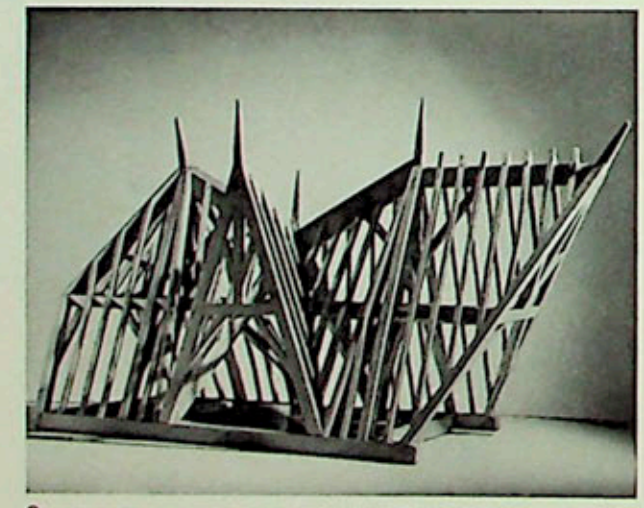
5. *Deux autres exemples de présentations réalisées par le Dr MacAgy. Cette* étoile à trois dimensions *est une pièce française moderne. (Coll. Georges Heilbrun.) Le livre est le traité de* « Perspective pour le peintre et l'architecte », *d'Andrea Puteo (Augsbourg, 1709). Les triangles sont des tuiles iraniennes en terre cuite vernissée. XIIe-XIIIe s. (Nicolas Landau, Paris.)*

6. *Le* polyèdre à 14 facettes, *à gauche, est un travail américain du XIXe siècle. Il est en bois peint rouge, blanc et bleu. (Collection Dr J. MacAgy.) Sur le socle, un* porte-perruque *bleu et blanc à décor floral. Pays-Bas, vers 1700. (Nicolas Landau, Paris.) Le livre est* « Une Introduction précise et complète à la Géométrie », *par Hirschvogel. Nuremberg, 1543.*

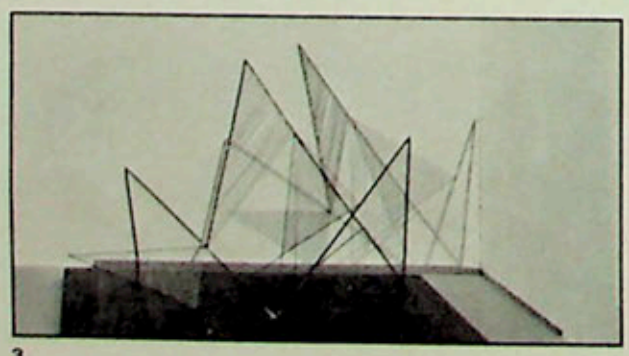
7. Tête mexicaine *précolombienne, Guerrero. Pierre polie. Hauteur 9 centimètres.*



1

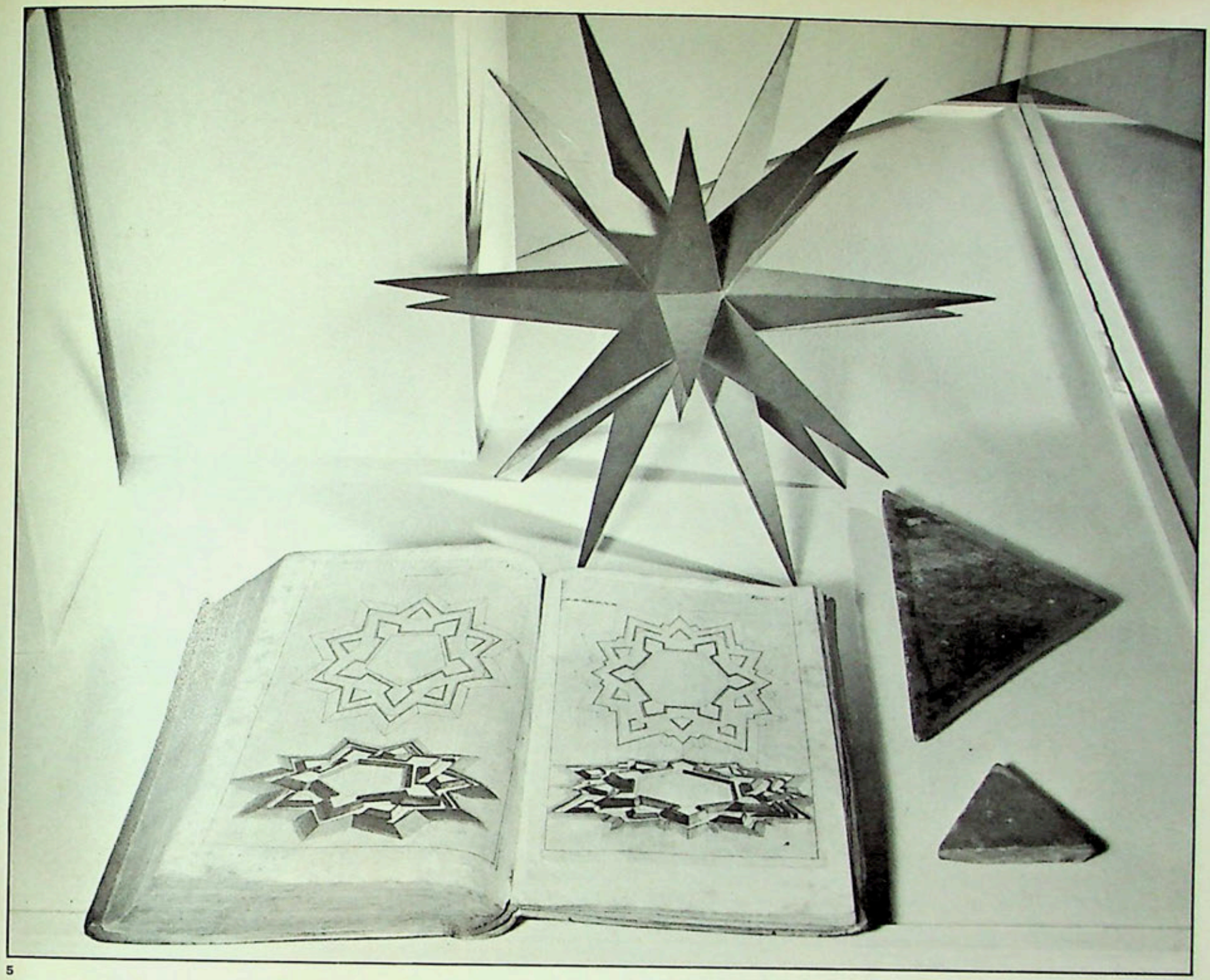


2

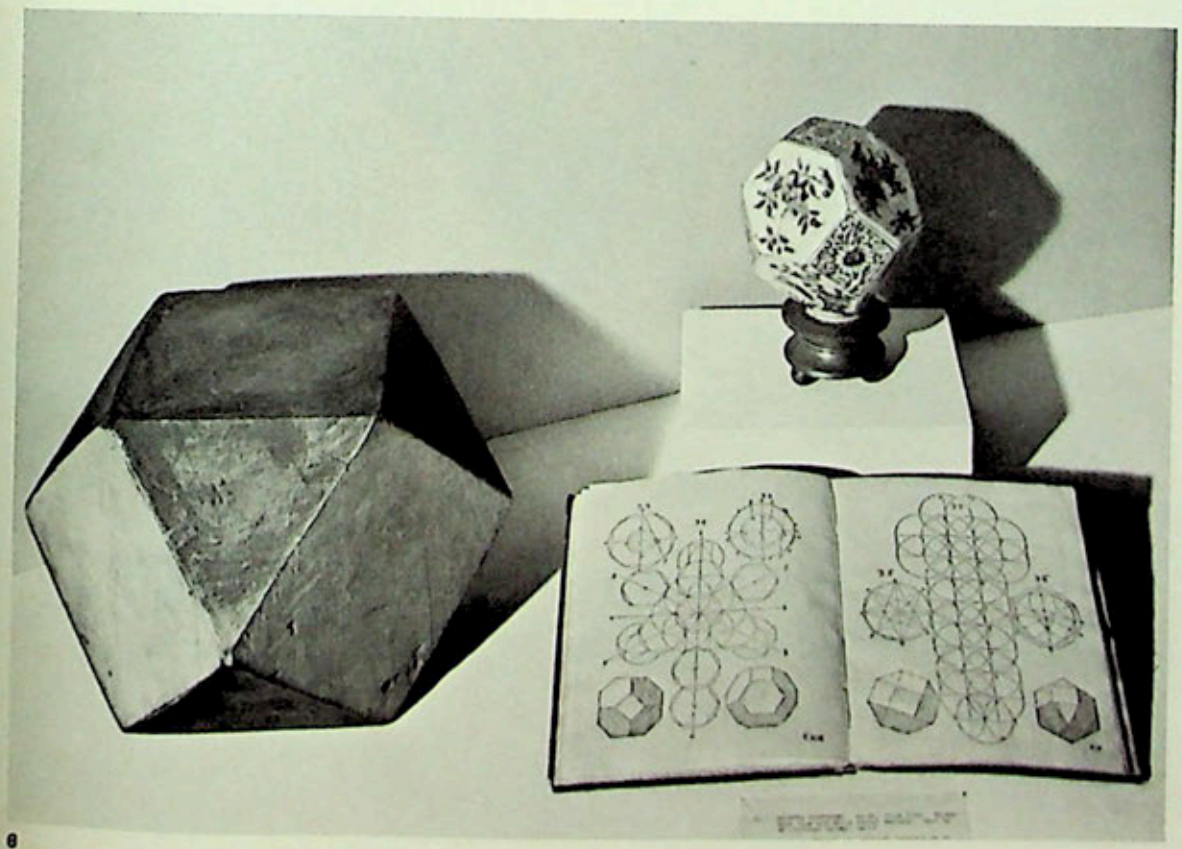


3

4



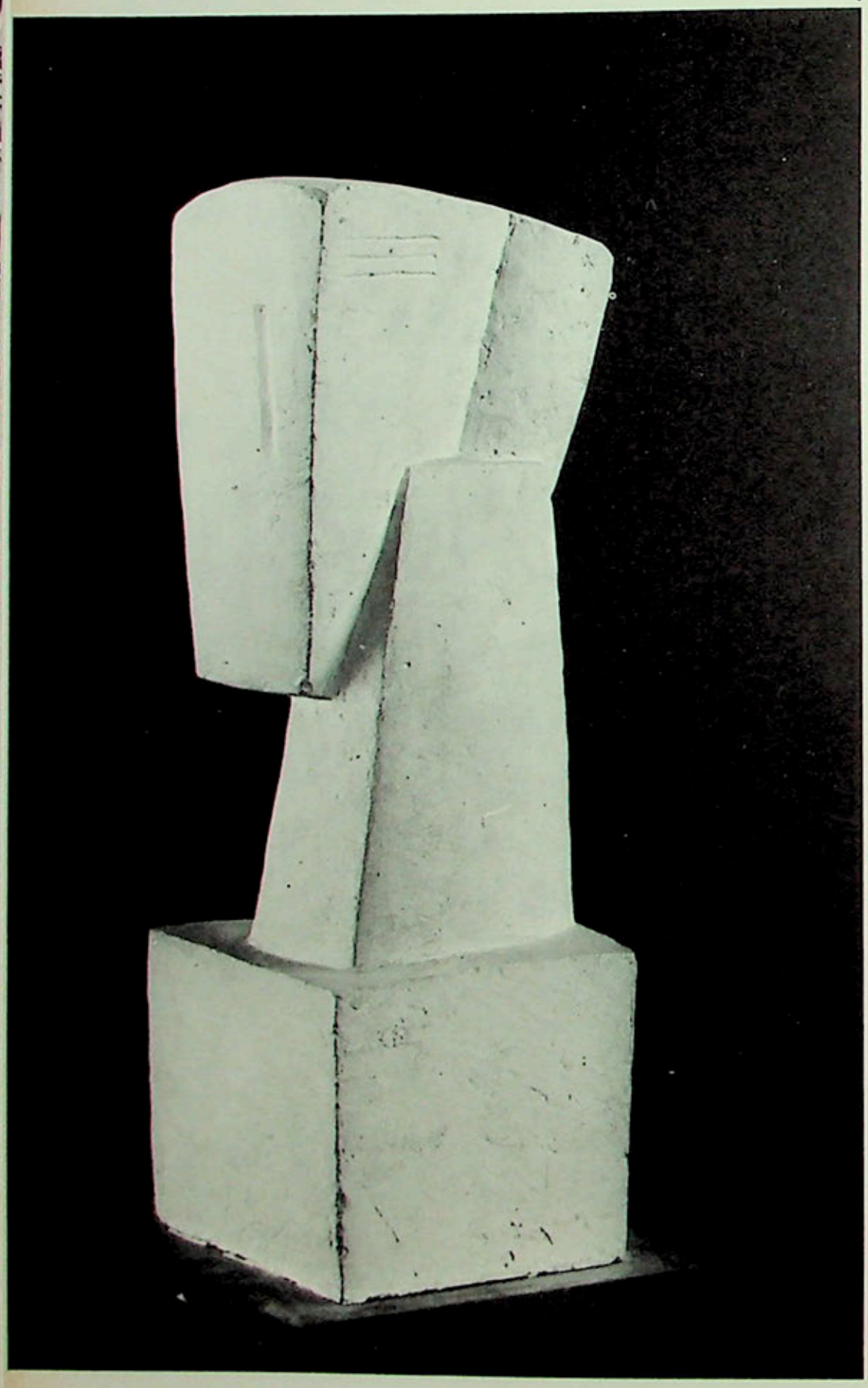
5



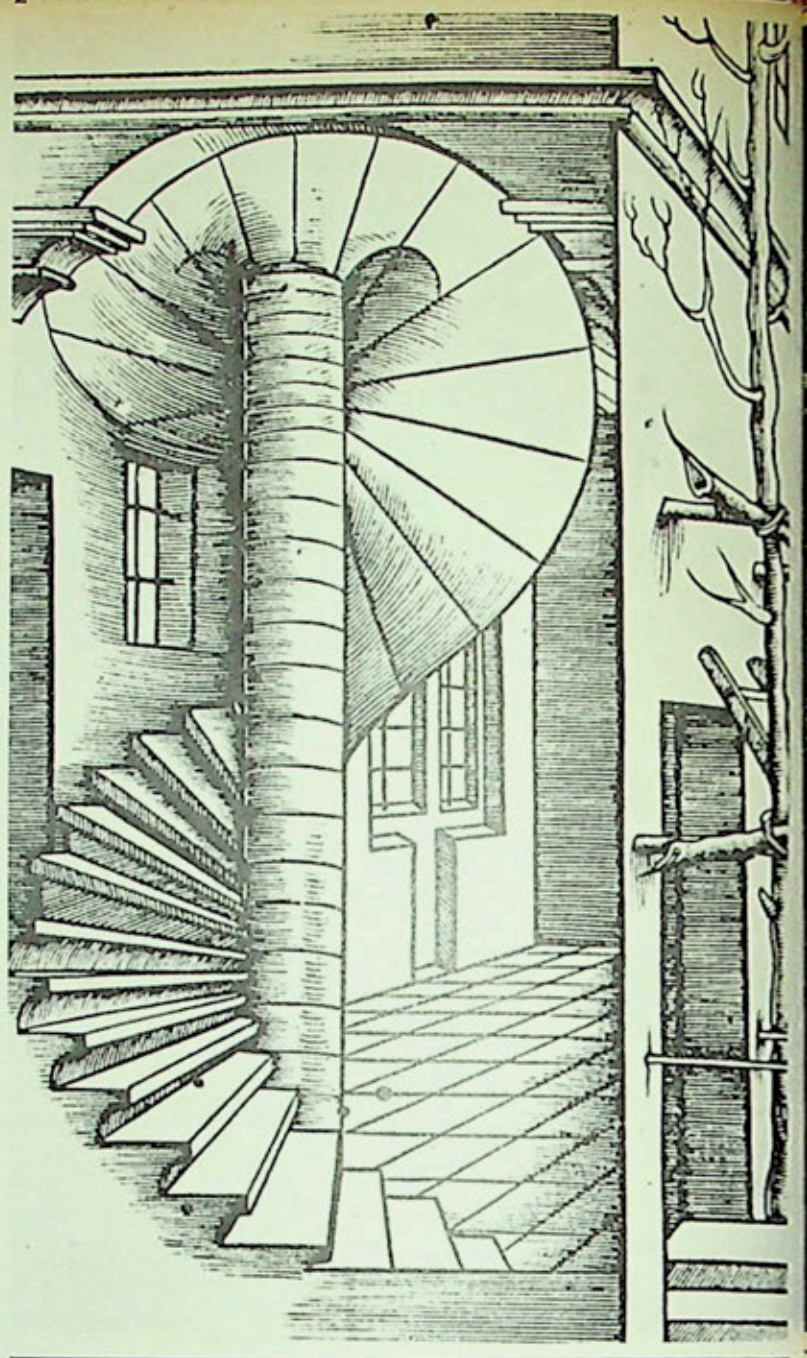
6

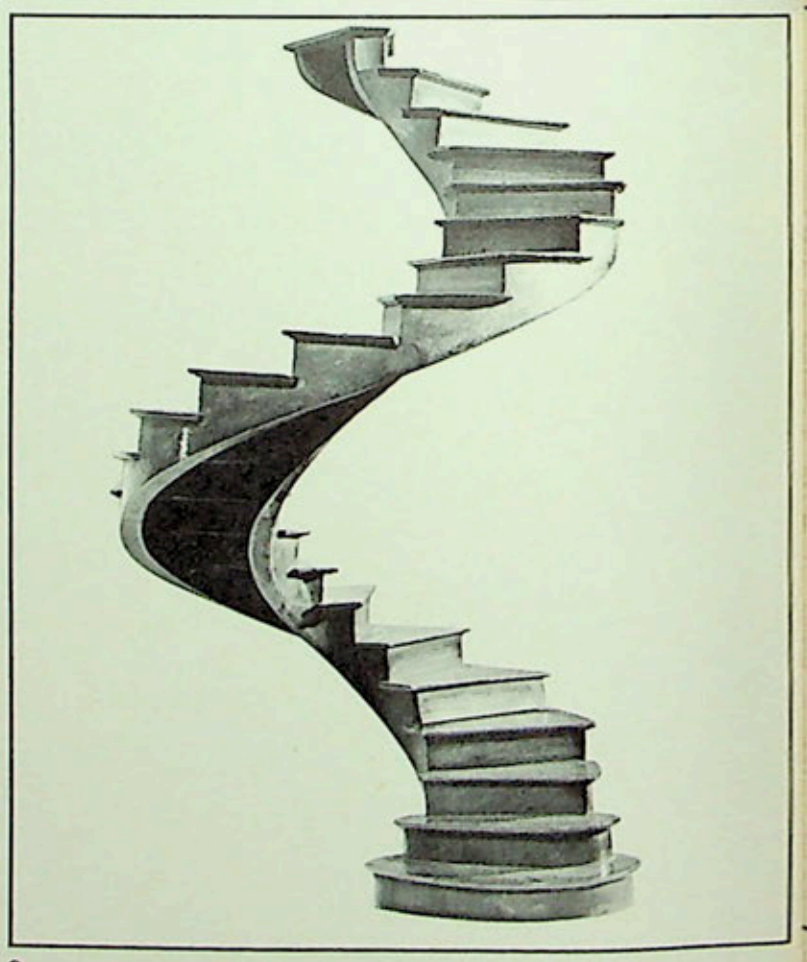
7

1

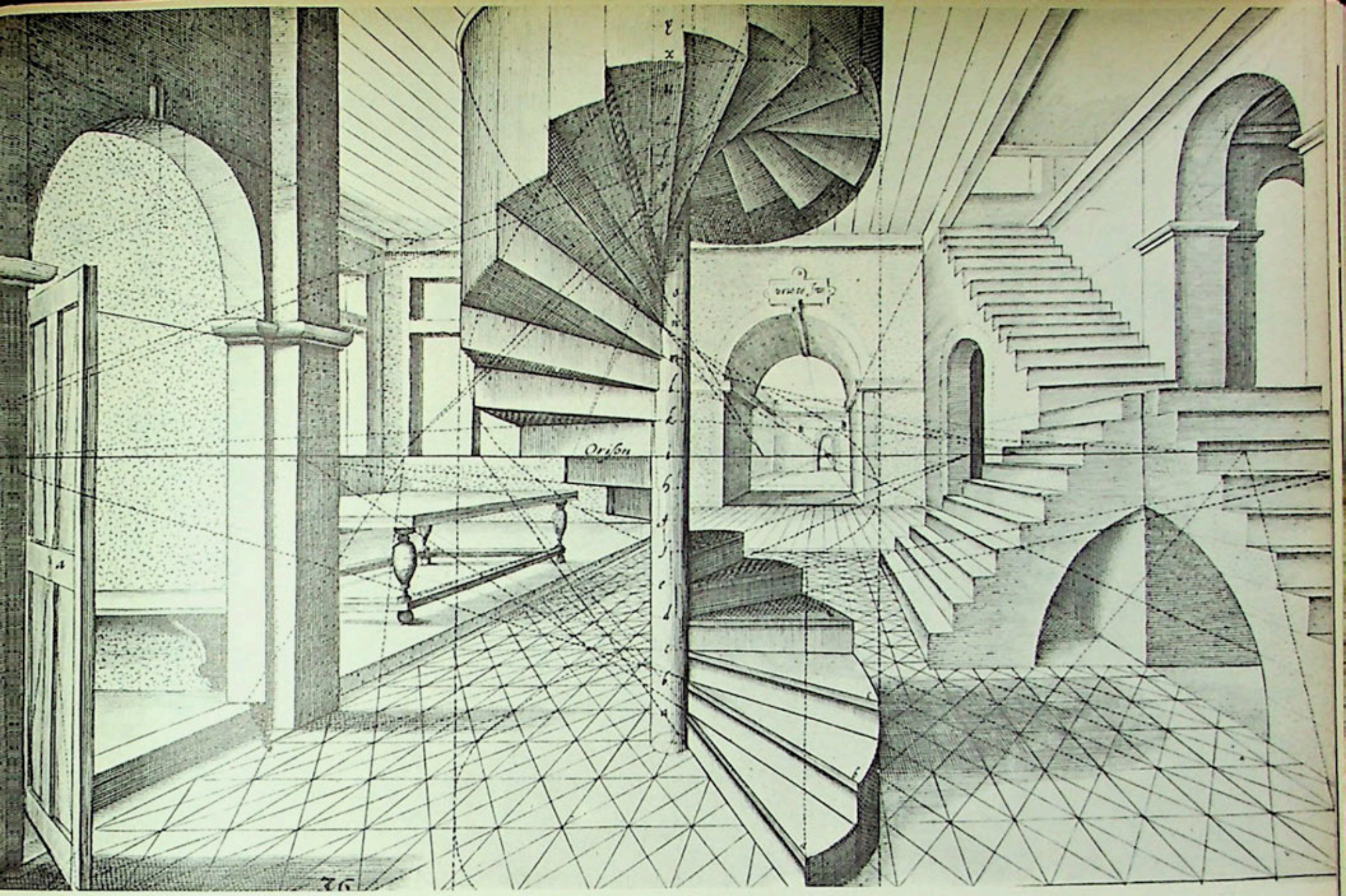


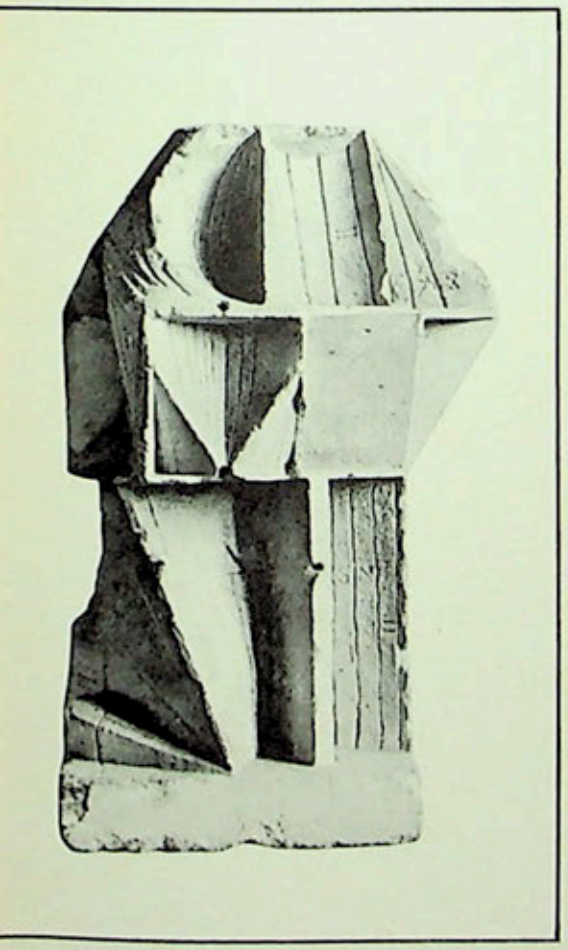
2



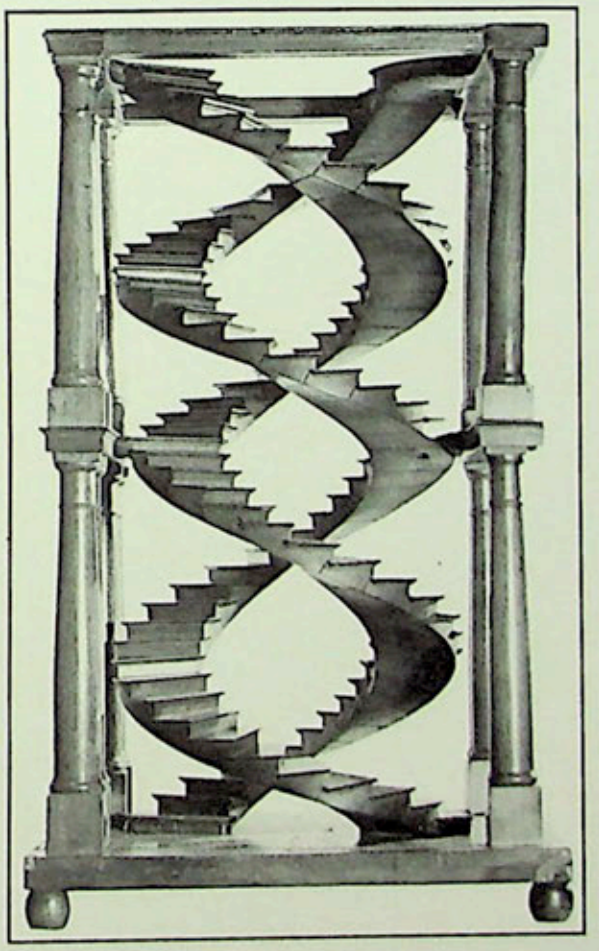


3





5



6

1. *Alberto Giacometti:* Sculpture. *1927. Plâtre. Haut.: 28 cm. (Galerie Jeanne Bucher, Paris.)*

3. *Planche du* « Livre pratique et Enseignement de l'Art de la Perspective avec le Compas et la Règle », *de S. Jacob, édité par H. Rodlers, Siemeren, 1531. (Coll. P. Barbe.)*

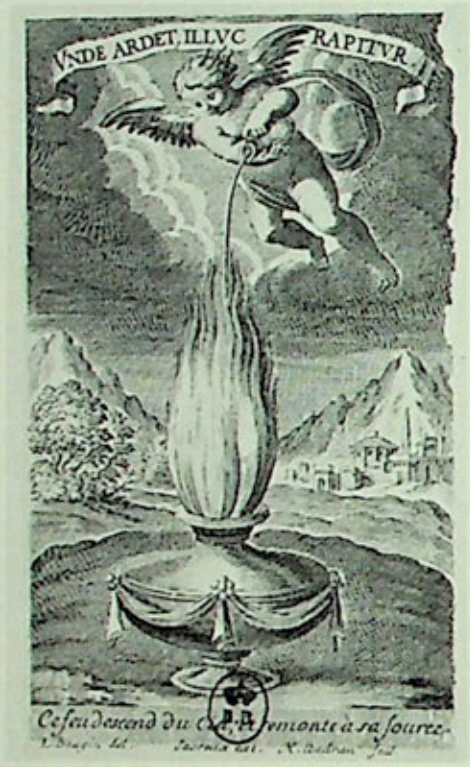
3. Modèle d'escalier. « *Chef - d'œuvre* » *de compagnon. France, fin du XVIIIe ou début du XIXe s. Bois. 34,5 cm. (Coll. Gilbert Suc.)*

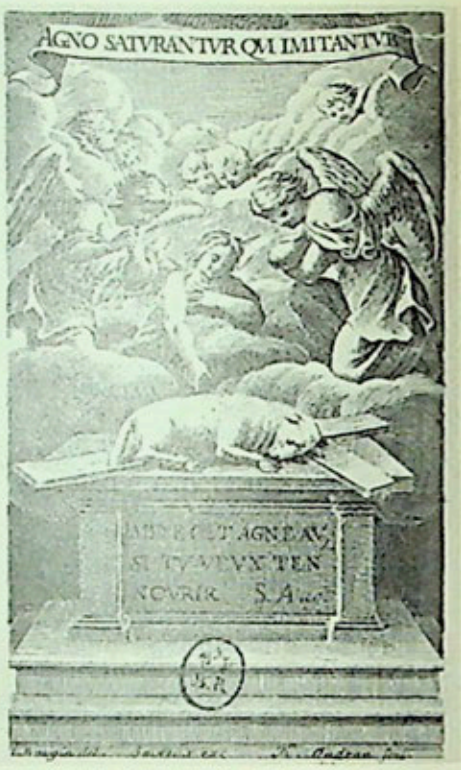
4. *Planche du traité de Vredemann de Vries,* « L'Art fameux de la Perspective », *gravé par Hendrik Hondius. Leyde, 1604 - 1605.*

5. Gnomon. *France, XVIe siècle. Calcaire. Haut. 30,5 cm. (Collection P. Langlois, Paris.)*

6. *Modèle d'un* escalier à double spirale. *France ou Angleterre. Fin du XVIIIe siècle. Bois. Hauteur 166 centimètres. Base 41 × 39,5 cm.*

Lubin Baugin





1

Voici le peintre le plus charmant du XVIIe siècle français. Non pas le plus brillant (qui l'emporterait sur Simon Vouet?), ni le plus élégant (Le Sueur reste le premier); le plus profond, le plus savant, moins encore: il lui arrive même de dessiner un pied trop menu, un profil trop sec, sans que l'on puisse toujours décider entre intention ou négligence. Pour goûter Lubin Baugin, il faut oublier un temps la méditation d'un Poussin, les éclats lyriques d'un Vouet, l'humanité profonde de Valentin ou des frères Le Nain, les vastes réalisations de Le Brun. Sa place est au second rang, à bonne distance de ces maîtres. Mais non dans la cohorte des disciples habiles ou des suiveurs ingénieux. Son univers, tout pénétré d'une lumière fine et bleue qui enlève aux êtres leur pesanteur, qui livre des créatures idéales à un rêve de douceur et de tendresse, offre, dans ce siècle où la peinture hésite toujours plus ou moins entre le réalisme et la pompe, un refuge tout de délicate fiction. Regards voilés, sourires graves, lointains à la Vinci où tremble la silhouette d'un arbre grêle (fig. 7): comment ne pas s'attacher à cette poésie d'une qualité si subtile?

Pourtant Lubin Baugin demeure presque un inconnu. Une étrange malchance n'a cessé de l'accabler. Il fut de son vivant personnage notoire dans la peinture parisienne: mais nul biographe ne s'est soucié de nous renseigner sur sa vie, et nous ignorons tout de son visage, de son caractère. Il avait empli de ses œuvres les cabinets des amateurs et les églises de Paris, Notre-Dame seule ne possédait pas moins de onze toiles de sa main: or, en 1958, c'est tout juste si l'on pouvait signaler l'existence de treize tableaux authentiques... Un oubli si cruel méritait que Baugin bénéficiât, et parmi les premiers, de ces recherches qui depuis cinquante ans ont fait revivre La Tour, Bellange, Tournier, tant d'autres peintres de ce temps. Nouvelle malchance: le procès en réhabilitation s'ouvrit bien, mais tout de travers. On songeait peu à ce « médiocre auteur de scènes religieuses » quand le Professeur Charles Sterling introduisit dans la mémorable exposition des « Peintres de la Réalité », en 1934, deux natures mortes signées « Baugin ». L'une appartenait à la Galerie Spada de Rome, l'autre fut bientôt acquise par le Louvre, et, sous le nom de « Nature morte à l'échiquier » ou « Les cinq Sens », exposée en place d'honneur, mainte et mainte fois reproduite, elle allait compter parmi les œuvres les plus populaires du musée. Or, nul texte ne nous dit que Baugin peignit des natures mortes. Les deux tableaux avaient bien peu en commun avec les trois ou quatre toiles religieuses alors connues de lui. S'agissait-il de Lubin, ou d'un homonyme? Il y avait là une énigme; elle devint promptement, et indûment, « le problème

2

LE P. NICOLAS CAVSSIN DE LA
COMPAGNIE DE IESVS.

3

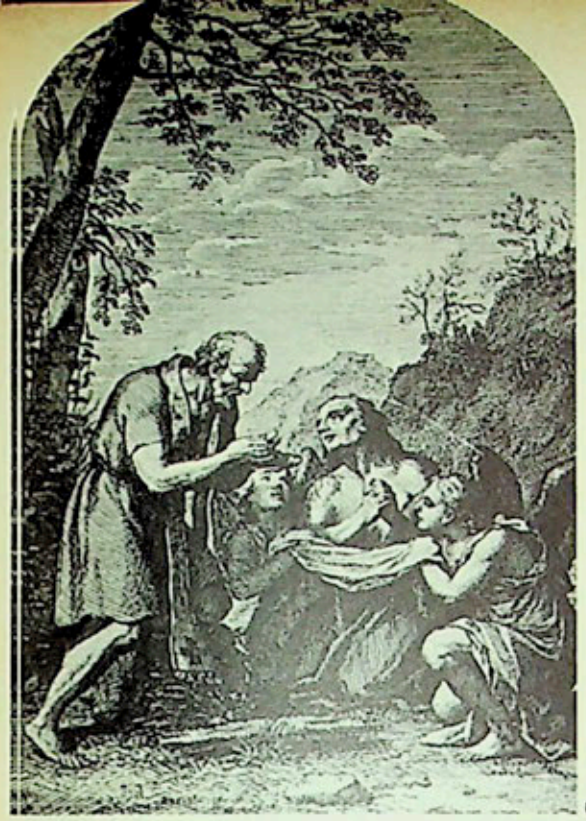
1 *Vignettes pour* l'Imitation de Jésus-Christ, *publiée chez Savreux en 1665. Gravures de Karl Audran sur des dessins de Lubin Baugin. 11,6×6,8 cm. Tardives, et plus proches de l'illustration populaire que du grand art, les cinq vignettes contenues dans cet ouvrage ne rehaussent pas la gloire de Baugin : mais elles prouvent la faveur dont il jouit parmi les « dévôts » du temps.*

2 Portrait du Père Caussin. *Gravure de Michel Lasne d'après un tableau de Lubin Baugin. 32,5×21,5 cm. 1651. Aucun des portraits peints par Baugin n'a encore été retrouvé ; par la sobriété de la présentation, par l'acuité psychologique, une œuvre comme celle-ci permet d'en concevoir une haute idée.*

3 Saint Grégoire inspiré par la Colombe. *Orléans, Musée des Beaux-Arts. Bois. 172×120 cm. Sur un thème fréquent à l'époque, une interprétation proche de celle que l'on trouverait alors chez un Brébiette, par exemple ; les draperies vagues, les rythmes courbes acceptent encore certains accents « baroques ».*

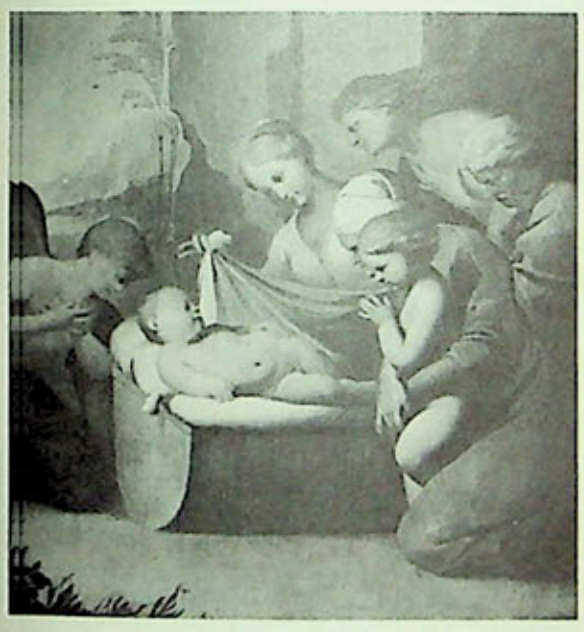
4

5 La présentation de la Vierge au Temple. *Aix, Musée Granet. Toile, 148×188 cm. Les souvenirs de Raphaël et du Parmesan (les vieillards du premier plan) se mêlent à la poésie de Fontainebleau, aux échos de Vouet. Mais les grandes masses simplifiées, les arabesques délicates, laissent jouer librement les couleurs changeantes et très claires, jaunes, rose lilas ou bleu tendre: on songe à l'enthousiasme qu'aurait éprouvé un La Fresnaye, s'il avait connu ce tableau, dans ses ressources plastiques l'un des plus étonnamment modernes que puisse offrir la peinture du XVIIIe siècle.*



6

La Communion de Sainte Marie l'Egyptienne. *Gravure de Tardieu d'après un tableau perdu de Baugin. — Jadis à Notre-Dame, disparue à la Révolution, cette composition n'est plus connue que par de médiocres gravures.*



7

La Naissance de la Vierge. *Aix, Musée Granet. Toile, 148×194 cm. Longtemps négligée, cette toile est aujourd'hui en cours de restauration. C'est l'une des compositions où Baugin allie avec le plus de bonheur un réalisme discret à une élégance d'inspiration « maniériste ».*

Sainte Famille dans un paysage. *Paris, Musée du Louvre. 36×26 cm. — Seul tableau que le Louvre conservât de Baugin, cette petite* Sainte Famille, *si discrète, pouvait bien difficilement protester contre l'oubli où était tombé le peintre...*

L'Enlèvement d'Hélène. *Dijon, Musée Magnin. Cuivre, diam. 22 cm. — Avec le tableau de Troyes, le seul exemple retrouvé des compositions profanes de Lubin Baugin. Petit tondo précieux, charmante fantaisie poétique sans nulle prétention. Une copie alourdie, au Musée de La Fère, avait été attribuée au Carrache*

Baugin ». Une troisième nature morte, également signée et d'une qualité exquise, « Les Gaufrettes », fut découverte dans une ville de province et à son tour acquise par le Louvre, sans apporter la solution irrécusable. Les discussions allèrent bon train, et pendant ce temps les œuvres sûres de Lubin demeuraient à l'abandon dans les réserves des musées, dans les recoins des églises...

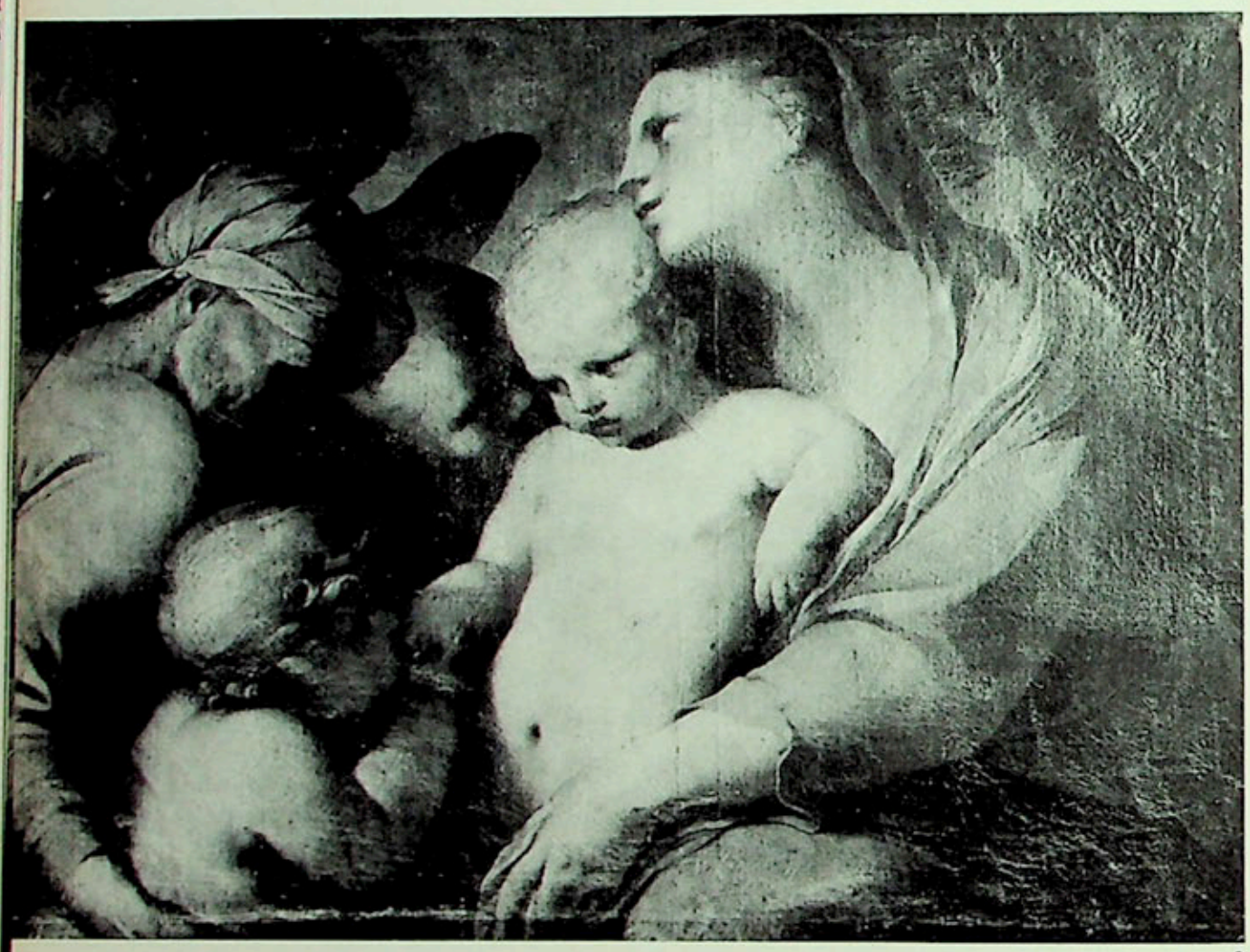
Il convient de rendre ici hommage à M. et Mme Auzas, qui surent enfin s'intéresser à Baugin pour lui-même. Alors conservatrice du musée d'Orléans, Mme Auzas y présenta,

8

l'été de 1958, une petite exposition qui regroupait enfin une dizaine d'œuvres authentiques et permit d'exclure plusieurs tableaux indûment glissés sous son nom, comme la « Cléopâtre » de Montargis ou quelques copies du Guide. A peine, hélas, si cette initiative exemplaire obtint à Paris l'écho mérité. Inspecteur des Monuments Historiques, M. Auzas rechercha les œuvres jadis possédées par Notre-Dame, et réussit à y faire revenir deux tableaux, l'un relégué dans les réserves du Musée de Rouen (fig. 10), l'autre oublié depuis la Restauration dans la chapelle de l'hospice de Saint-Cloud (fig. 14). Ses études, les précisions apportées par le professeur Charles Sterling ou M. Michel Faré, n'ont pourtant pas réussi à remettre l'artiste à sa place véritable. Le problème de « Baugin, peintre de natures mortes » obnubile toujours les esprits. Ne vaudrait-il pas mieux le laisser un temps entre parenthèses? Pour notre part (et quelle que soit notre conviction personnelle) nous nous refuserons à l'évoquer davantage ici. Mieux vaut reconstituer la vie de Lubin Baugin, retrouver ou sauver ses tableaux: et quand nous connaîtrons une cinquantaine d'œuvres authentiques, il serait bien surprenant que l'énigme des natures mortes ne se résolût pas d'elle-même...

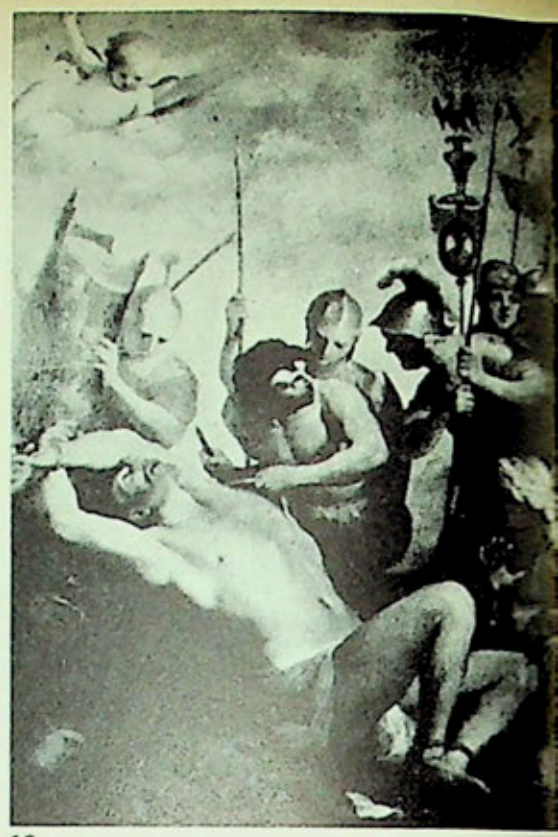
Car pour l'instant la biographie de Lubin Baugin demeure pleine d'incertitudes, voire d'erreurs. Son acte de baptême n'a pas été retrouvé, ni les documents qui permettraient de reconstituer les principales étapes de sa carrière avec quelque précision. On a lieu de croire qu'il naquit à Pithiviers, ou dans ses environs, vers 1612-1613. Sa fam[illegible] possédait certainement quelque aisance; l'oncle était procureur au bailliage d[illegible]

la parenté semble avoir compté nombre de gens de robe. Sa vocation, comme celle de Poussin ou des frères Le Nain, dut être fortuite et impérieuse. Rien du fils de peintre suivant dès la petite enfance les traces de son père, comme Valentin, Vouet ou Le Brun. Avant d'obtenir la liberté de se consacrer à la peinture, il dut recevoir une bonne instruction, et au lieu de passer par les longues et ingrates années de l'apprentissage et du compagnonnage, acquérir les principes de son art de façon plus ou moins indépendante. Nous ignorons les maîtres, les ateliers qu'il fréquenta. Mais il est probable que sa véritable initiation et l'essentiel de ses études se firent non loin de son pays natal, à Fontainebleau. Les œuvres du Rosso, du Primatice, de Dubreuil n'avaient rien perdu de leur prestige auprès des jeunes peintres: elles semblent avoir fait sur Baugin une impression profonde. La couleur claire et raffinée de ses toiles, ce monde idéal où il se plaît, les costumes vaguement drapés à l'antique, les extrémités trop déliées et la fine arabesque des profils, jusqu'à ce coup de vent où semblent pris les visages qui se retournent, cheveux tordus en arrière: autant de traits qui évoquent les modèles de Fontainebleau. Un tableau comme la « Présentation de la Vierge » du Musée Granet (fig. 5) ne se conçoit guère, dans sa composition, ses détails, son registre poétique, sans cette leçon indélébile.

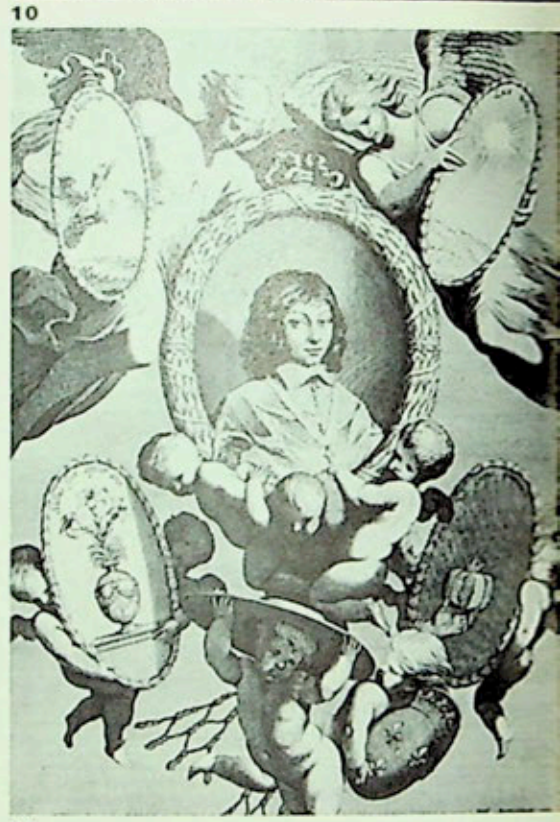


9

En 1629, nous rencontrons enfin avec certitude notre tout jeune artiste: le 23 mai, il se fait recevoir maître-peintre à Saint-Germain-des-Prés. Ce qui ne voulait point dire maître-peintre à Paris (Saint-Germain-des-Prés demeurait un faubourg), et ne signifiait pas que les années d'études avaient pris fin. La vieille corporation des peintres et sculpteurs parisiens tenait fort à ses privilèges: toucher un pinceau dans la capitale sans avoir obtenu la maîtrise ou s'être engagé compagnon chez quelque maître, c'était risquer la dénonciation, la perquisition des jurés, les poursuites judiciaires. Or, la maîtrise parisienne, surtout pour qui n'était pas fils de peintre, réclamait de longs délais et de gros débours. On devine l'embarras des jeunes artistes indépendants, plus soucieux de continuer à étudier que de fonder boutique, mais las de perdre leur temps dans les ateliers sans prestige, ou contraints de commencer à gagner leur vie. Beaucoup fuyaient à Rome. Les autres, en attendant d'obtenir le brevet de Peintre du Roi, ou de la Reine, ou de Monsieur, qui les soustrairait aux rigueurs de la jurande, s'installaient dans l'un des « lieux privilégiés » où elle n'avait pas droit de regard. Car telle était la sage organisation de l'Ancien Régime, qu'une multitude de petits privilèges venaient balancer la tyrannie des grands. Poussin, quelques années plus tôt, en attendant de pouvoir gagner l'Italie, s'établit ainsi dans le Collège de Laon, où il retrouva Champaigne. Arrivant de leur province, les frères Le Nain, en 1629, préfèrent Saint-Germain-des-Prés, soumis à la seule juridiction de l'abbaye; les artistes y étaient assez nombreux pour s'y grouper à leur tour en une communauté — mais bien plus facile d'accès — et pour y attirer la clientèle. C'est la solution que choisit, la même année, Baugin.



10



11

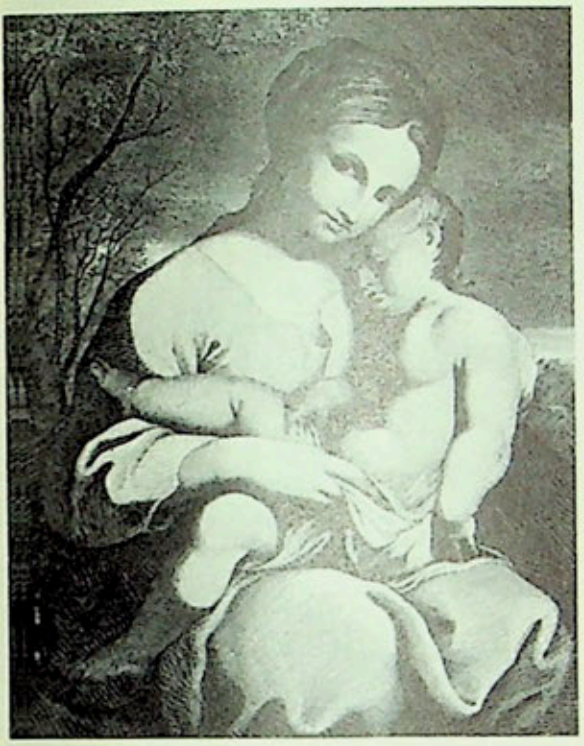
12

Bien qu'ayant moins de vingt ans, il pouvait désormais travailler tranquillement et vendre ses tableaux. A Saint-Germain-des-Prés se côtoyaient des peintres de tout ordre et de tous pays, notamment ces Flamands et ces provinciaux envers qui la maîtrise parisienne se montrait peu accueillante. Que Lubin, dans ce milieu, ait pris le goût des natures mortes, qu'il ait peint vers ce moment des œuvres comme les « Cinq Sens » du Louvre, il n'y aurait là rien de déconcertant. Il put aussi y contracter cet amour pour les petits tableaux de facture lisse et précise qu'il semble avoir toujours conservé. Mais dans son esprit il ne s'agissait probablement que d'un établissement provisoire.

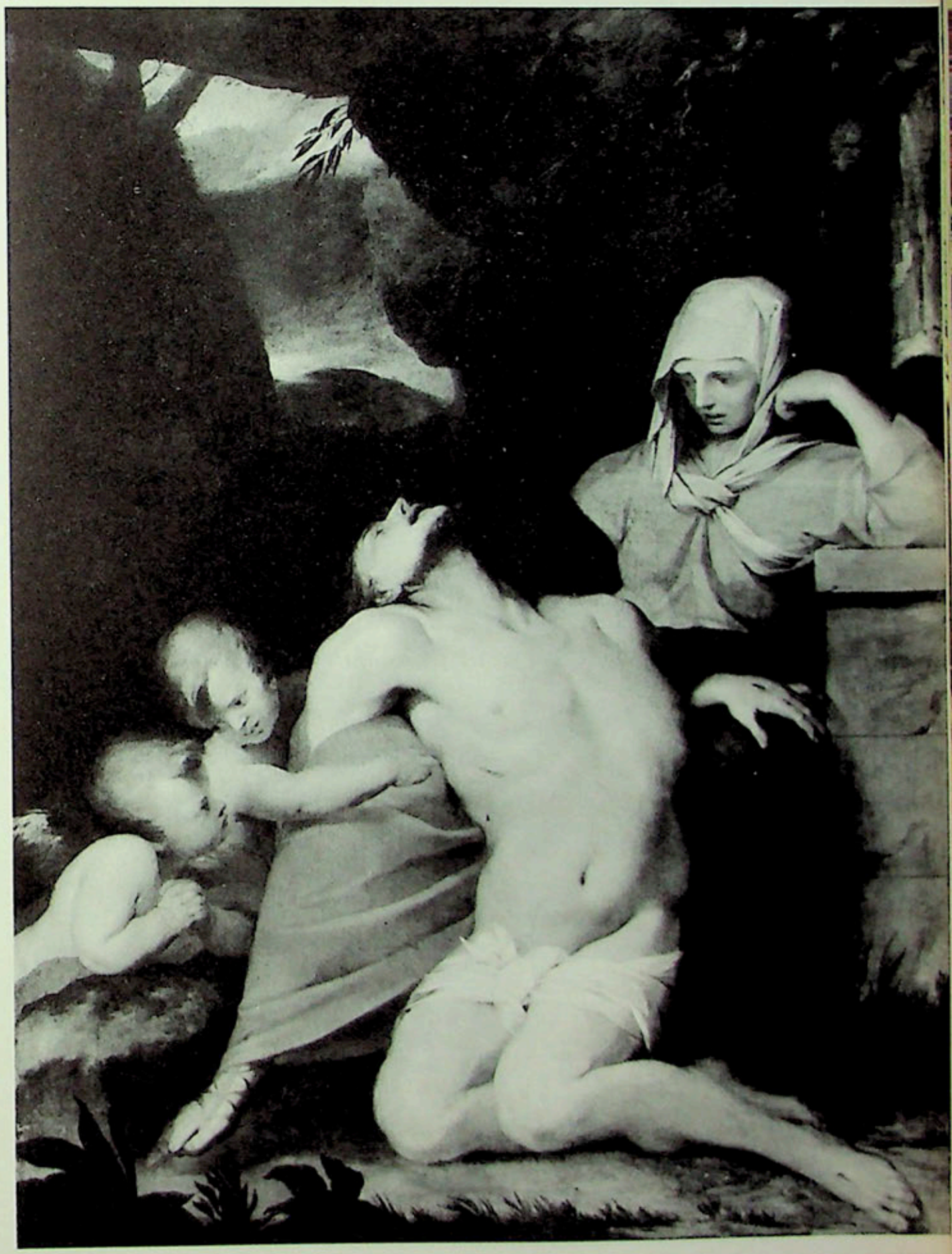
Au sortir de Fontainebleau, comment ne pas souhaiter voir Rome, Bologne, Venise? Baugin dut attendre seulement l'occasion favorable ou l'argent nécessaire. Nous avons presque une preuve qu'il se rendit en Italie: un hasard nous a conservé le texte d'un acte où sa femme est nommée « Brigitte Dasle, Romaine ». Conclure de là que le jeune Baugin gagna Rome, y demeura quelque temps, s'y éprit d'une charmante Italienne, ce n'est pas tout à fait bâtir un roman en l'air. Vouet n'avait-il pas ramené pareillement en France sa voisine, la jeune Virginia da Vezzo? Surtout, la peinture de Baugin, de son côté, fait invinciblement conclure à l'étude directe des modèles italiens. Certes, à Fontai-

Sainte Famille, avec sainte Elisabeth, saint Jean, saint Joseph et des anges. *Parme, Archevêché. — Attribuée par l'inventaire de la province à un peintre émilien du XVIIIe, cette toile a toute chance d'avoir été peinte par Baugin durant son séjour en Italie — et peut-être à Parme même. Elle désignerait ainsi l'une des sources de son art. Une copie, simplifiée et durcie, à Sassari, semble bien confirmer la provenance italienne.*

13



14



Martyre de St Barthélémy. *Notre-Dame de Paris. Toile, 220×145 cm. Grâce aux efforts de M. Auzas ce tableau, envoyé lors de la Révolution au musée de Rouen, a retrouvé sa place à Notre-Dame.*

Portrait d'Armand de Bourbon, Prince de Conti. *Gravure d'après Lubin Baugin, par Pierre Daret, 1647. 37×26 cm. Cette belle composition fut exécutée pour une thèse soutenue au Collège de Clermont. On remplaça ensuite le portrait du prince par une tête de Vierge, pour diffuser la pièce dans le public.*

Vierge à l'Enfant avec saint Jean. *Musée de Nancy. Bois 33×24 cm.*

Vierge à l'Enfant. *Gravé comme Corrège dans le* Cabinet de Boyer d'Aguilles, *1709. — Ce tableau du collectionneur aixois était à coup sûr un Baugin. Il a aujourd'hui disparu: le seul exemplaire connu semble une copie.*

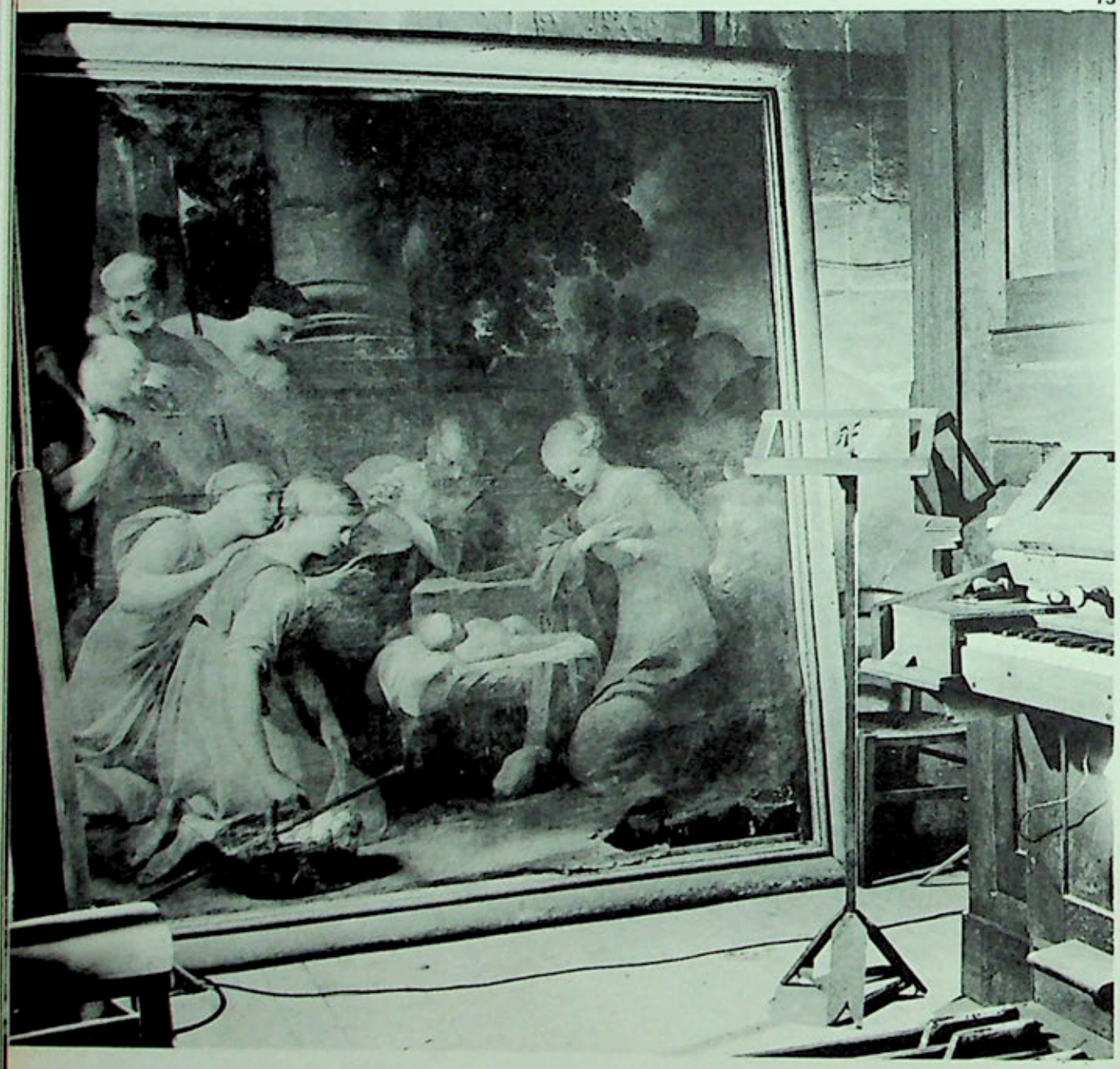
Vierge de Pitié. *Notre-Dame de Paris. Toile, 219×144 centimètres. — Peinte pour une chapelle de Notre-Dame. Peut-être la toile qui marque le mieux les mérites et les limites de l'art de Baugin. Le torse du Christ est modelé avec force et souplesse: mais la recherche de l'élégance, le refus volontaire du pathétique atteignent, ici, à la froideur.*

nebleau même, Baugin avait sûrement copié les Raphaëls, les Vincis de la collection royale; Paris possédait d'illustres cabinets pleins de toiles étrangères; Vouet, Blanchard y pouvaient enseigner tous les secrets de l'art ultramontain. Mais le style même de Baugin, sa manière personnelle, ne s'expliquent guère que par l'ambiance de Rome durant les années trente. Nulle influence du Caravage: la mode était passée. Rome est alors séduite par le charme délicat du Cortone, la couleur blonde de Sacchi, les bacchanales de Poussin, les envolées tumultueuses de Lanfranc. Le Guide, sur la fin de sa carrière, crée des harmonies toujours plus argentées, des figures d'une grâce alanguie qui dut impressionner Baugin. Il semble avoir conservé une prédilection particulière pour ce maître, et publiera même (sans doute peu après son retour à Paris), avec son « excudit », une « Vierge » en ovale gravée par Charpignon d'après le peintre bolonais. Les contemporains, sensibles à une parenté qui nous frappe moins aujourd'hui, allèrent jusqu'à surnommer Baugin « le petit Guide »: on comprendra mieux le sens de cette expression si l'on compare à ses œuvres une composition comme « la Vierge cousant parmi les Vierges », aujourd'hui à l'Ermitage, jadis à Paris, et qui fut peut-être le morceau le plus goûté des amateurs du temps, celui où ils résumaient toute la délicate poésie du Guide: c'est la même grâce fine, blonde, refusant le pittoresque et les ornements faciles...

Baugin acheva-t-il d'alléger son coloris en gagnant Venise? C'est possible, mais rien ne l'assure. Il put connaître à Rome et dans les Marches l'art du Baroche, qui paraît l'avoir influencé. Mais comment douter qu'il ne se soit au moins rendu à Parme? Avec le Corrège, comme avec le Guide, c'est plus qu'une influence: la rencontre de deux sensibilités. Baugin ne l'imite nullement. Il rejette le tumulte des « fricassées » d'anges, et ces poses instables, cette dislocation des formes qui font du peintre de Parme l'initiateur de tout

16

15



17

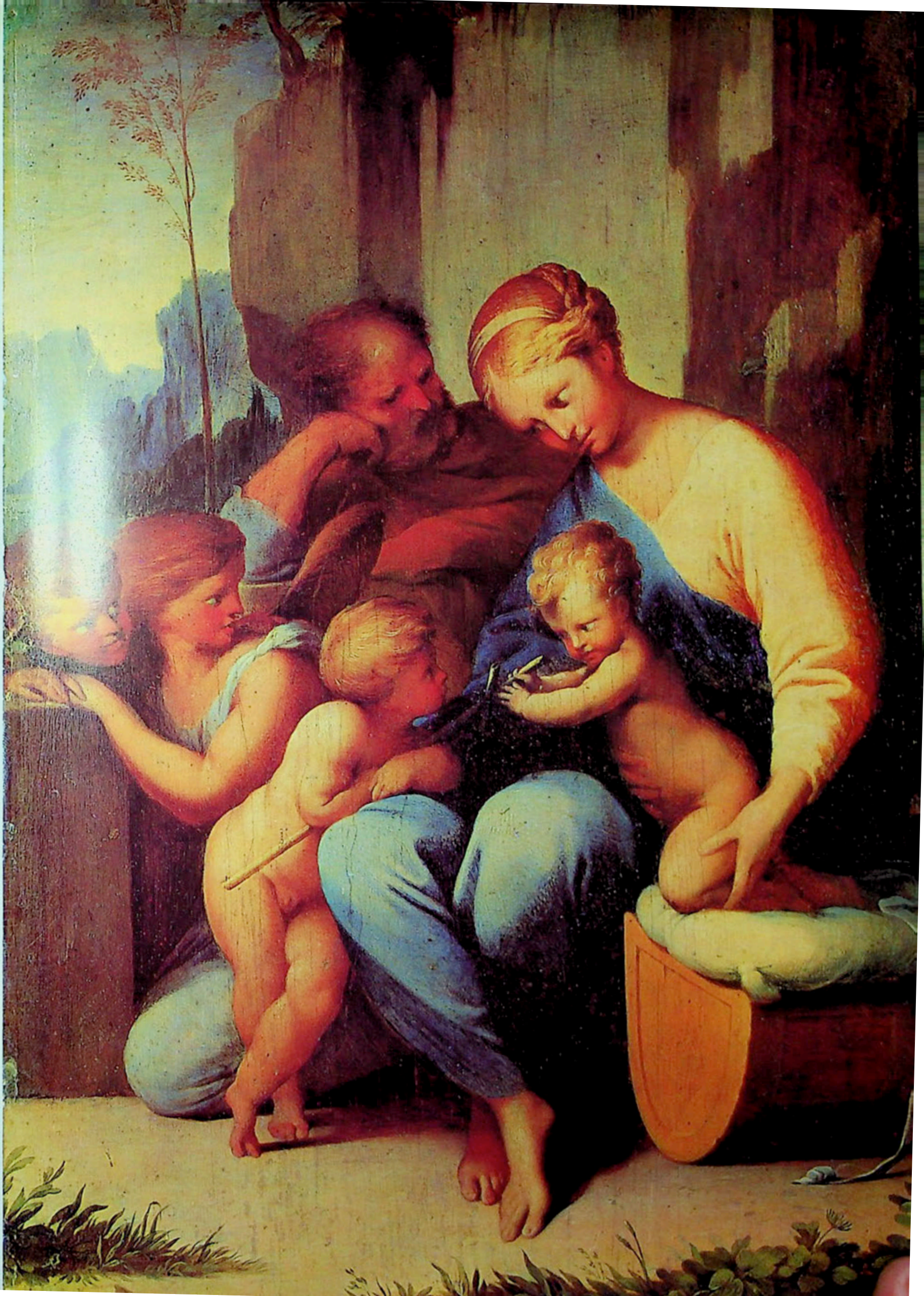
15 L'Adoration des Bergers. *Andresy, église paroissiale. Etat actuel. — La plus grande composition connue de Baugin, et qui semble dater de la fin de sa carrière. Anonyme, obscurci, troué dans le bas, relégué dans la tribune d'orgues, ce tableau était menacé de mort prompte, ou d'une « restauration » non moins fatale. Ainsi a disparu sans doute une grande partie de l'œuvre de Baugin.*

16 Sainte Famille. *Dessin à la sanguine. Orléans, Musée des Beaux-Arts. 38×29 cm. — On ne sait plus rien des dessins de Baugin. Celui-ci, qui offre des variantes par rapport au tableau de Dijon (voir ci-contre) est le seul qui ait chance d'être de sa main.*

17 L'Adoration des Bergers. *Détail. — On retrouve dans ces visages l'élégance d'un Le Sueur: mais les profils refusent de se soumettre aux stylisations « à l'antique ».*

18 Sainte Famille au berceau. *Dijon, Musée Magnin. Bois, 32×22 cm. Cette composition a été gravée au XVIIIe par F. de Poilly.*

art « baroque »; il ignore son inquiétante sensualité. Seuls le touchent sa douceur élégante et ce clair-obscur léger qui estompe les sourires, voile d'un mystère sans inquiétude les gestes et les regards. Simple rencontre? Il est pourtant singulier qu'à Parme même, à l'Archevêché, soit conservée une « Sainte Famille » si proche de l'art de Baugin que nous n'hésitons pas à la lui attribuer (fig. 9). Comment n'y pas voir une sorte de preuve que Baugin vint étudier à Parme, retrouva chez le Corrège ce charme subtil qu'avaient déjà pu lui enseigner les Vincis et les Raphaëls de la collection royale, et chez Mazzola cette élégance raffinée dont Fontainebleau lui avait inculqué le goût?



20

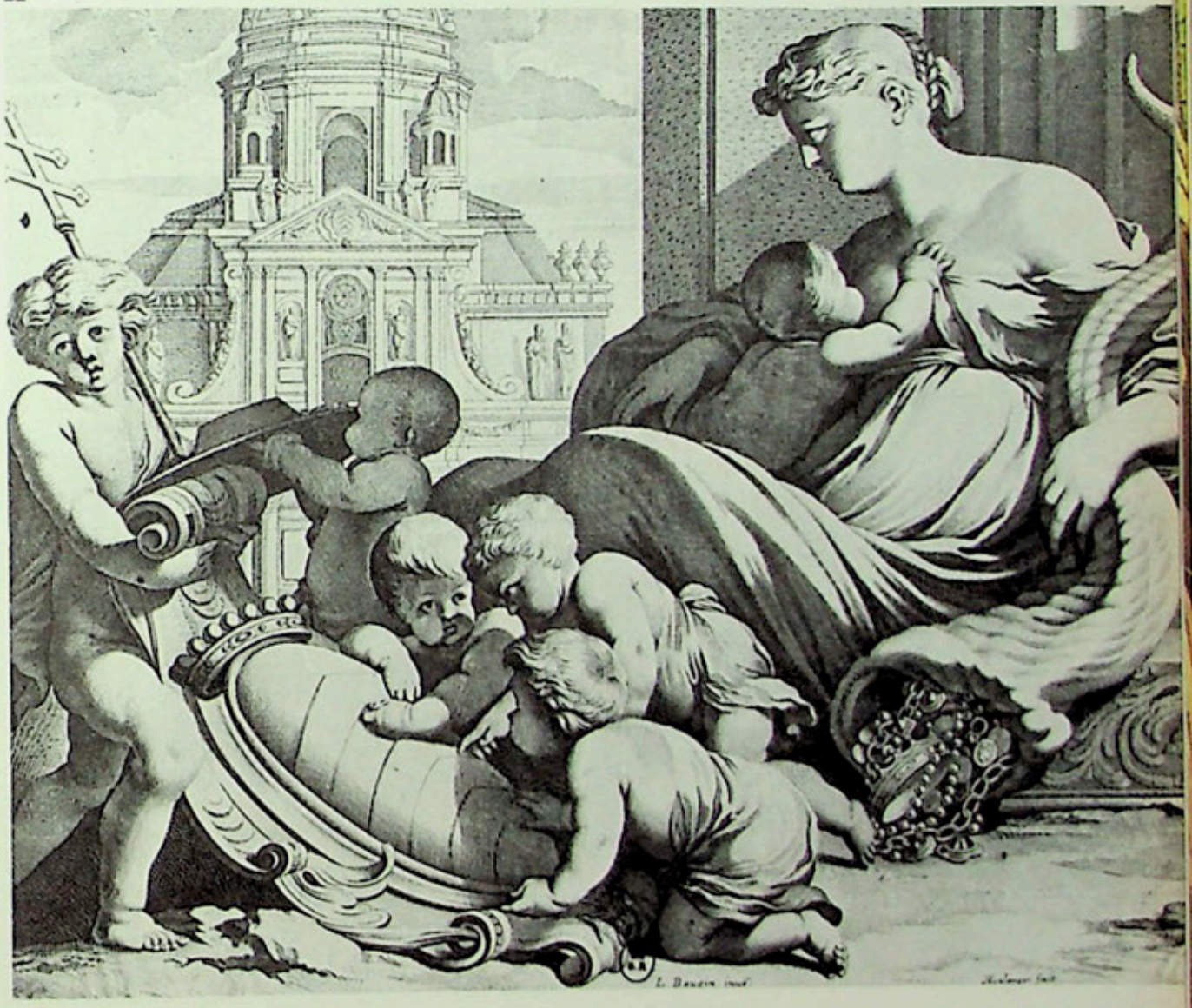
L'Enfance de Jupiter. *Troyes, Musée des Beaux-Arts. Conservé sous le nom de La Hyre, ce tableau peut être donné sans nulle hésitation à Lubin Baugin. D'inspiration toute profane, il révèle un aspect jusqu'ici inconnu de son œuvre, — et non le moins séduisant.*

Vierge à l'Enfant. *Rennes, Musée des Beaux-Arts. Toile, 120 × 93 cm. — Jadis attribué à La Hyre, puis à Vouet, ce tableau fut sans doute peint peu de temps après le retour de Baugin à Paris.*

21

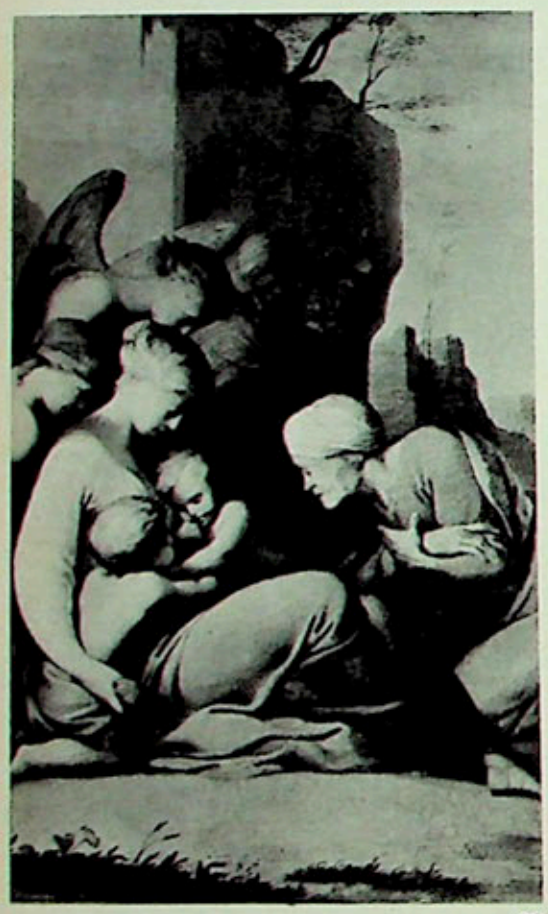
Vierge à l'Enfant avec saint Jean. *Ancienne collection Northumberland. Signé* Baugin. — *Le sourire voilé semble refléter l'influence de Léonard: ses tableaux, conservés dans les collections royales, ne cessèrent guère d'attirer les peintres français du XVIIe siècle.*

22



Allégorie en l'honneur de Richelieu, *Gravure de Boulanger, d'après un dessin de Lubin Baugin ; 27 × 31 cm. Avant 1643? — Au fond, la Sorbonne chère au Cardinal ; à droite, la Richesse avec sa corne d'abondance d'où sortent des joyaux : jeu de mot* (riche-lieu) *célébrant la prospérité de son gouvernement. Antérieure sans doute à la mort du Cardinal (1642), cette gravure fixe un repère précieux dans la carrière de Baugin, lequel ne datait jamais ses toiles.*

Que le séjour italien ait eu lieu durant les années trente, qu'il soit postérieur à la réception parmi les maîtres de Saint-Germain-des-Près, c'est ce qui ne fait pour nous aucun doute. Mais il reste difficile d'en préciser la durée et la date. Les documents nous disent seulement qu'en 1641 Baugin est de retour à Paris. Il habite alors sur le pont Notre-Dame (en ce temps-là bordé de vieilles maisons). Le 28 juin, on baptise à l'église Sainte-Croix son fils Nicolas: le parrain est l'abbé de Boussonville, aumônier ordinaire du Roi, la marraine Marie Lavocat, femme d'un conseiller du Roi et lieutenant général des eaux et forêts: voilà qui ne sent pas la vie de bohème et le petit peintre besogneux. Le 2 septembre, Baugin assiste, à Saint-Nicolas-des-Champs, au mariage de son cousin germain



23

24

23 Sainte Famille dans un paysage. *Londres, National Gallery. Bois, 31,5× 22,5 cm. — Jadis attribué à Garofalo ou à Luca Penni, soit à des peintres italiens du XVIe siècle, en fait l'un des meilleurs exemples de ces « Saintes Familles » qu'apprécièrent si fort les collectionneurs parisiens autour de 1650.*

24 Vierge à l'Enfant. *Coll. Wildenstein. Toile 32×24 cm. Sans doute la plus originale des Vierges de Lubin Baugin, celle où les partis pris de son style s'accordent à l'émotion la plus sincère.*

Lubin Bordes, procureur au bailliage de Pithiviers comme son père; le 4 novembre, il passe contrat devant François Baugin notaire (son frère peut-être) pour deux tableaux destinés à l'église de Pithiviers « de douze palmes de main de hauteur sur huit de largeur en l'un desquels sera représentée l'image de saint Georges, et en l'autre celui de saint Lyé »: il les promet pour Pâques 1642, mais en mai 1644, les tableaux ne seront pas encore commencés, et il ne les livrera jamais. Apparemment le succès parisien vient vite, et fait passer au second plan les commandes provinciales. Baugin, à trente ans, n'a plus figure de débutant dans la capitale. Il se fait cette fois recevoir maître peintre dans la Communauté parisienne et le nombre des tableaux exécutés pour Notre-Dame prouve combien désormais son art est apprécié. En 1652, Bertaud, dans son « Paris Burlesque », ne craint pas de faire rimer le nom de Baugin avec celui de Poussin dans la bouche d'un marchand qui vante aux amateurs sa collection de dessins:

« J'en ai de Vouet, de Poussin,
De Stella, la Hire, Baugin... »

Rien d'étonnant à cela: il est à l'avant-garde de la peinture parisienne. Avec Bourdon, revenu d'Italie vers 1637, et dont le style est à cette date très voisin du sien, avec Rémy Vuibert, revenu lui aussi vers le même temps, avec Jacques Stella, de retour depuis 1634, et Laurent de La Hyre, bientôt avec Le Brun et Le Sueur, il fait partie de ce petit groupe de peintres qui créent le style de la Régence. Refusant le grand lyrisme de Vouet et de son atelier, ou la magnificence pittoresque de Vignon, ils veulent un art de raffinement et de précision, simple dans sa démarche, gracieux dans son inspiration, clair

dans sa couleur. Que l'on regarde la délicate « Sainte Famille » du Musée Magnin (fig. 18) ou celles toutes voisines du Louvre et de la National Gallery (fig. 7 et 23): songe-t-on que ces petits tableaux sont contemporains des intérieurs obscurs de Rembrandt, des beuveries de Jordaens, des martyres crispés de Ribera, des éblouissements romantiques de Maffei? Quel calme soudain, quel raffinement chez le parisien, et comme cette voix toute simple, qui ne quitte pas le mode mineur, qui ne cherche pas à frapper par ses éclats ou par sa science, paraît au milieu du grand concert de la peinture européenne infiniment audacieuse par sa modestie même... C'est grâce à de pareilles œuvres que cette période de la Régence, fameuse dans l'histoire de France par ses troubles, ses guerres et ses misères, ses passions déchaînées, s'inscrit au contraire dans l'histoire de l'esprit comme un instant d'équilibre et de pureté.

Baugin ne datait pas ses toiles, et l'on en connaît trop peu encore pour en reconstituer la chronologie avec assez de probabilité. Son existence dut être digne et réservée, comme il convenait au milieu de robins d'où il sortait, comme il plaisait aussi aux peintres de cette génération, soucieux de réagir contre la vie d'aventures de leurs aînés. Les chroniqueurs semblent n'en avoir retenu aucune anecdote, et nous sommes obligés de la deviner à travers quelques actes officiels. Outre son fils Nicolas, on ne connaît à Baugin d'autres enfants qu'une fille, Marie.

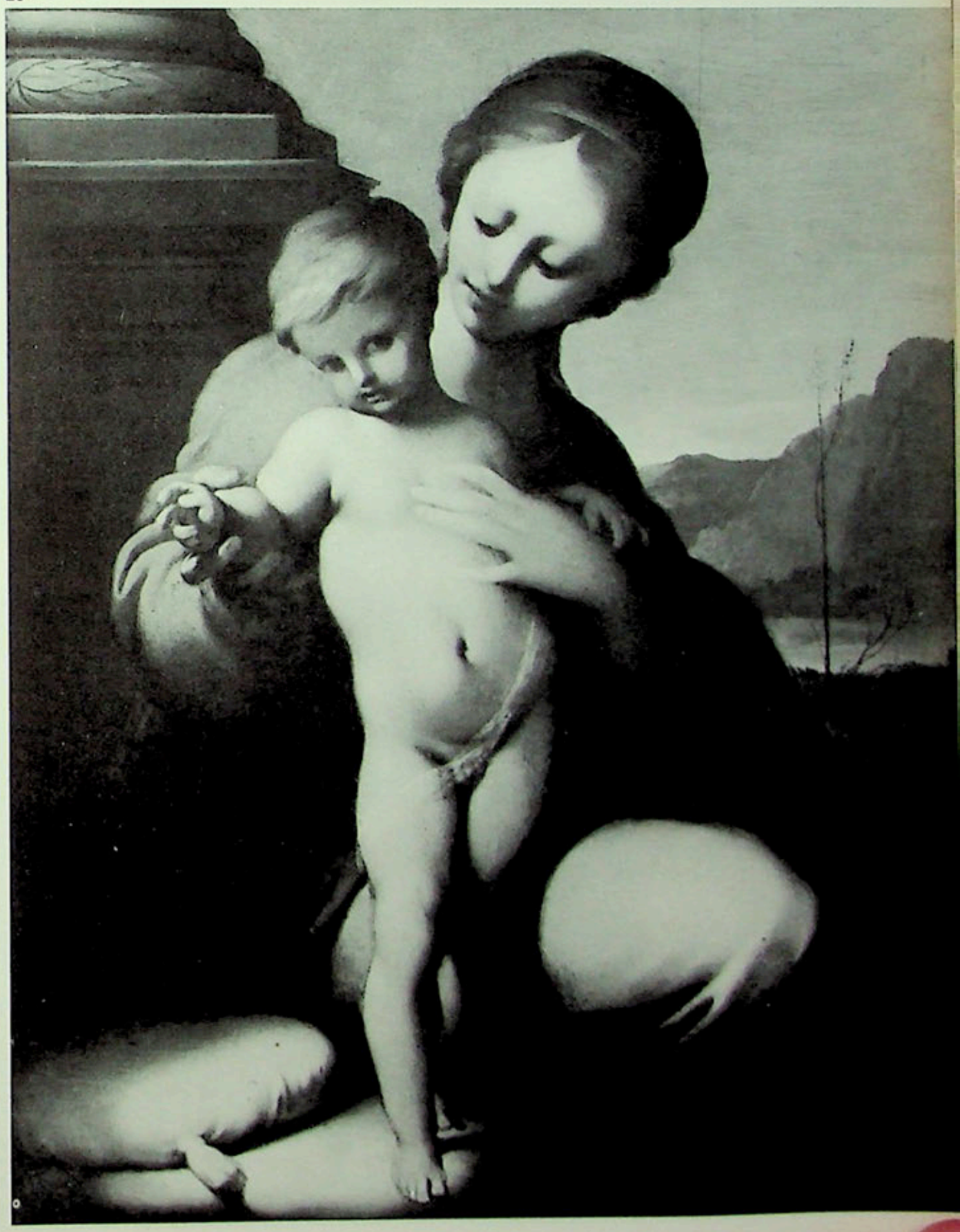
(Suite en page 69)

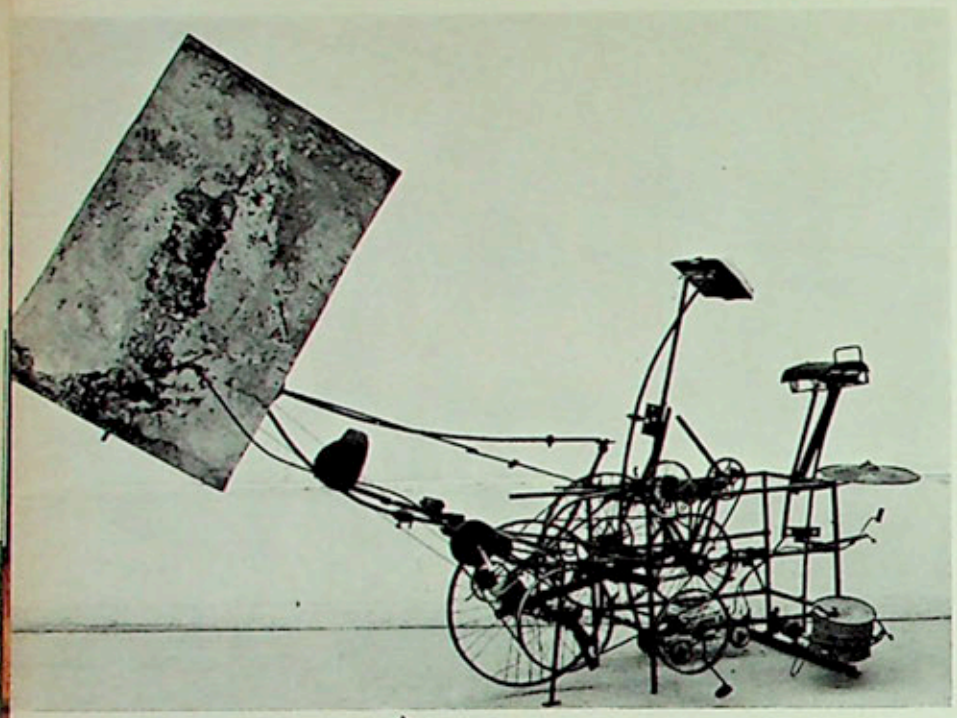
25

La Vierge à l'Enfant. *Gravure à la manière noire, par Isaac Sarrabat, vers la fin du siècle. 16,5×12 cm. — Les gravures d'après les tableaux de Baugin sont rares. Celle-ci, qui n'indique pas le nom du peintre, était demeurée inconnue; elle semble exécutée d'après une variante du tableau reproduit ci-contre.*

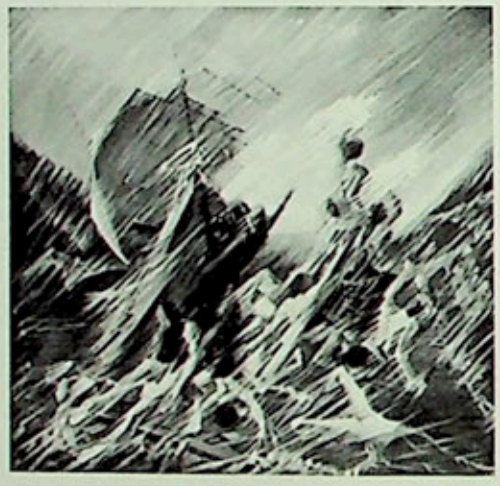
Vierge à l'Enfant. *Coll. Walter P. Chrysler Jr., New York. Bois, 33×25 cm. Signé L. B. — Ce tableau, qui provient d'une collection anglaise, est peut-être l'exemplaire de même sujet passé à la vente Hanfstaengl, à Munich, le 11 mai 1909, avec attribution à un italien. Les inflexions de l'arabesque, le sfumato délicat, font de ce petit panneau une sorte de poème tout artificiel certes, mais d'un raffinement sans égal.*

26

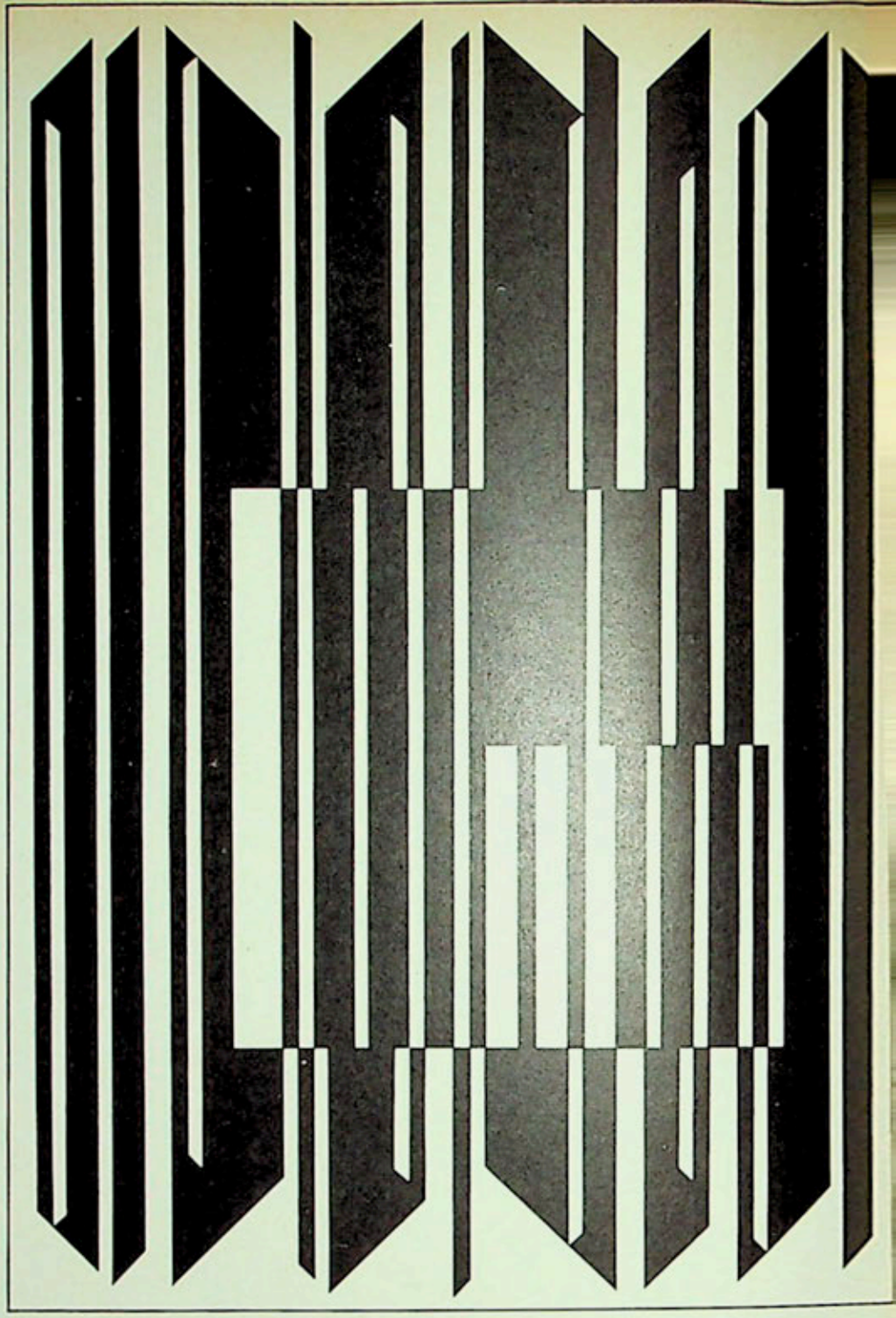




Jean Tinguely: « *Cyclograveur* ». — *Mettre une œuvre en mouvement ne suffit pas. Gaspillant des dons indéniables, Tinguely s'enlise depuis quelques années dans un dadaïsme misérabiliste et factice qui ne peut faire oublier ses précédentes recherches.*

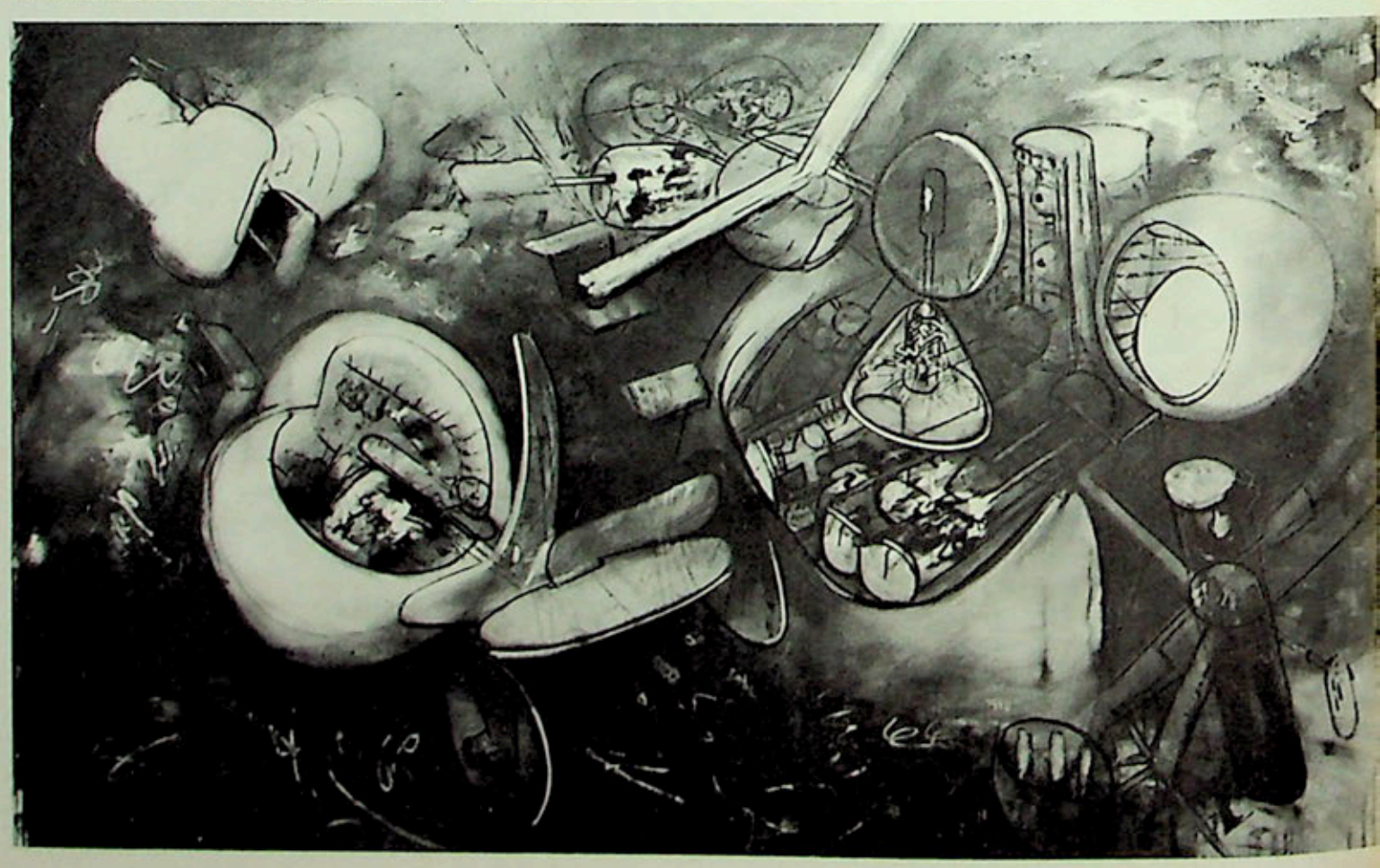


Cesare Peverelli: « *Le Radeau de la Méduse (Hommage à Géricault)* ». *Huile sur toile. 220 × 240 cm.* — *Comme plusieurs autres artistes, Peverelli est malheureusement resté l'esclave de son sujet. Il n'a fait que superposer un rendu moderne au tableau de Géricault. Où est donc la création personnelle ?*



En haut de la page, à droite

Victor Vasarely: « *Attika II* ». *Huile sur toile. 130 × 195 cm.* — *Par le truchement de sensations optiques frappantes, le cinétisme statique de Vasarely suggère le mouvement et introduit le temps dans le nouvel univers plastique. Ce n'est plus un tableau de chevalet. Grâce aux techniques modernes, l'œuvre peut en effet s'incarner indifféremment dans une toile, un panneau mural, une tapisserie, une lithographie, une mosaïque, un diapositif, un film.*



Matta: « *Le Radeau de la Méduse* ». *Huile sur toile. 200 × 300 cm.* — *Matta est un des rares peintres du salon à avoir brodé sur un thème célèbre sans être tombé dans la banale transposition stylistique. Son astronef onirique s'intègre parfaitement à sa propre imagerie.*

XIXe Salon de Mai

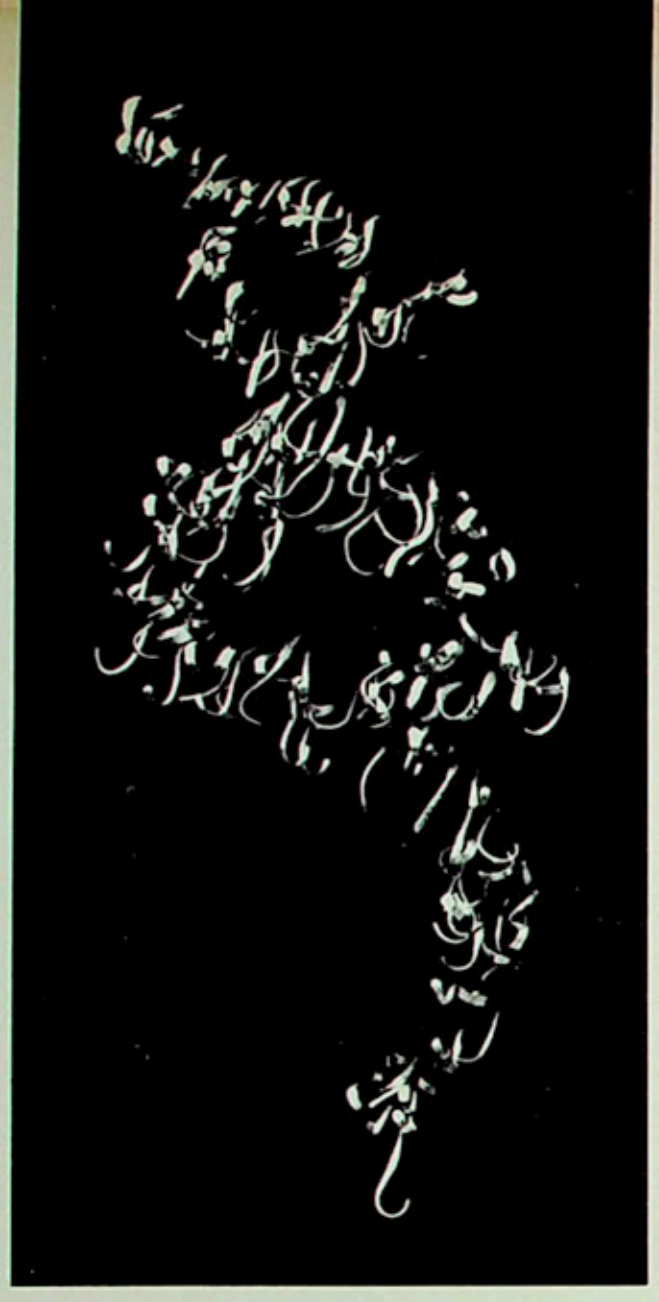
par Guy Habasque

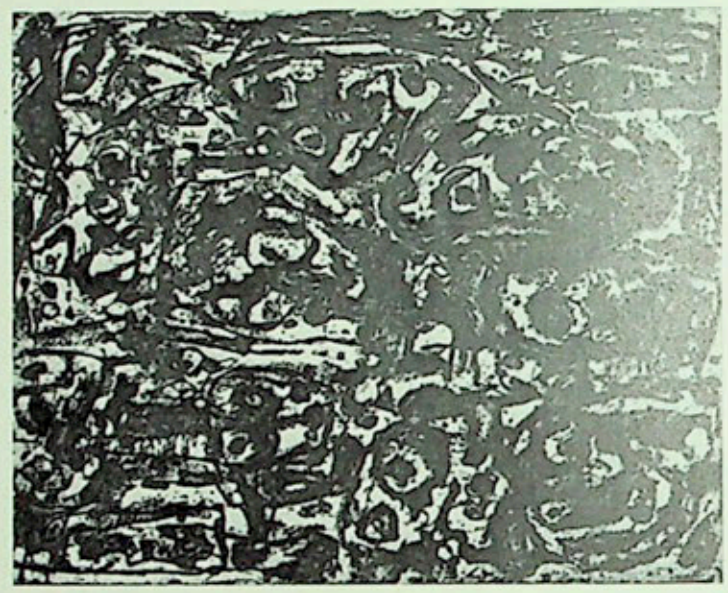
Le XIXe Salon de Mai aura été tout aussi décevant que le précédent. Décevant, il est vrai, n'est même plus tout à fait le mot approprié, car cette institution s'est tellement sclérosée depuis quelques années que l'on finit vraiment par désespérer de sa destinée. On avait déjà déploré ici un tel état de fait en émettant le vœu de voir les organisateurs donner un sérieux coup de barre pour éviter l'enlisement total. Ils n'en ont pas eu, hélas, le courage et si le Salon se survit, il perd peu à peu son intérêt, comme l'ont fait avant lui les Salons d'Automne et des Indépendants ou plus récemment celui des Réalités Nouvelles. Non que l'on n'y puisse trouver des œuvres excellentes, mais on a l'impression de revoir toujours la même exposition. A de bien rares exceptions près, ce sont toujours les mêmes artistes, toujours les mêmes tendances. Le Salon ni ne s'épure ni ne s'élargit. On dirait que rien ne s'est passé depuis cinq ou six ans. Le choix des invitations lui-même a plutôt empiré, surtout en ce qui concerne la sculpture. Le « néo », le « sous-... » et le « à la manière de... » finissent par l'emporter sur les véritables créateurs et les disciples ou affiliés sur les chefs de file.

Les organisateurs ont-ils vraiment pensé sauver la mise et provoquer chez les visiteurs un regain d'intérêt en conseillant aux exposants de s'inspirer d'un « sujet » et plus spécialement de sujets déjà célèbres? Si oui, ils ont eu tort. C'était bien là la plus mauvaise des solutions que l'on pouvait envisager. Encore un pas dans ce sens et le niveau général tombera aussi bas que celui du Salon des « Peintres témoins de leur temps ». Qu'un Picasso ait pu s'amuser à ce jeu périlleux sans rien perdre de son esprit d'invention ni de l'acuité de sa propre vision (ce que confirme d'ailleurs son « Enlèvement des Sabines ») ne signifie pas, en effet, que tout le monde puisse en faire autant. Il y faut un don spécial et une personnalité suffisamment forte pour arriver à dominer celle d'un autre sur son propre terrain. Il faut, en outre, être — au moins dans un certain sens — « figuratif », car si l'on peut être à la fois non figuratif et réaliste (comme Mondrian, Delaunay ou Gabo), il est impossible d'évoquer un sujet quelconque avec des moyens non-figuratifs puisque ceux-ci excluent par principe tout recours à la vision oculaire normale. A vouloir concilier les inconciliables, on risque de tomber dans la gratuité ou dans l'absurde. C'est ce qui est arrivé, par exemple, à Prassinos dont la toile combine deux visions plastiques différentes — celles de Seurat et la sienne — à la manière dont on pourrait projeter simultanément sur le même écran deux photographies superposées. Il ne semble malheureusement pas avoir réalisé que l'intérêt véritable des « Poseuses » (comme de toutes les autres œuvres de Seurat) réside uniquement dans la technique du contraste et de la touche divisée, c'est-à-dire dans la décomposition matérielle et la recomposition optique des couleurs et dans leurs rapports avec la forme en fonction de l'éclairage adopté, le sujet lui-même et l'esprit de la composition restant purement académiques. Or c'est justement le seul élément formel qu'il a conservé en lui surajoutant, comme un voile, son habituelle vision en noir, blanc et brun de fragments végétaux et minéraux pétrifiés. Nous nous trouvons ainsi en présence d'une œuvre plastiquement très faible, car hybride, hétérogène et contradictoire, les deux techniques se nuisant mutuellement. Cela est d'autant plus regrettable que Prassinos est un peintre bien doué et généralement mieux inspiré. Encore que le sujet y soit moins appuyé, Gillet a commis la même erreur avec sa « Cène » qui ne comptera sûrement pas parmi ses meilleurs tableaux. Plus discret dans sa transposition, Messagier, lui, s'est contenté d'une très vague allusion formelle à « L'Entrée des Croisés à Constantinople », si vague même que pour la saisir il faut avoir lu sur le catalogue le titre de sa toile. Et c'est beaucoup mieux ainsi. Certains, d'ailleurs, ont carrément préféré rejeter le sujet dans le titre et ne point s'en soucier du tout dans leur œuvre. C'est le cas de Singier dont l'« Hommage à Memling » ne diffère pas de ses habituels paysages ou de Bozzolini — un revenant! — dont l'« Hommage aux cosmonautes » (thème également choisi par Berni) est une vaste composition abstraite solidement charpentée.

Les figuratifs ont-ils été plus heureux? Ne parlons pas des figuratifs d'esprit « pompier » comme Despierre (qui se rappelle un peu trop la « Jeanne d'Arc », déjà si mauvaise pourtant, de la Fresnaye), Jorge Castillo (le « Radeau de la Méduse »), Jean Cortot (le « Sac de Constantinople ») ou comme Rohner qui a génialement remplacé le « Radeau de la Méduse » par une série de cadavres émergeant des flots en des poses qui se voudraient érotiques, mais évoquent plutôt quelques rogatons flottant à la surface d'un vulgaire ragoût. C'est d'une pauvreté pitoyable et d'un surréalisme primaire. André Marchand rend un hommage à Brueghel avec des moyens japonisants qui rappellent à la fois les rouleaux de l'époque Kamakura et les paysages de Shûbun ou de Sesshû Tôyô sans en avoir la qualité. Lapoujade ne convainc pas plus avec son « Entrée des Croisés à Constantinople » qu'avec ses morceaux de propagande politique. Quant à Rebeyrolle qui a choisi lui aussi le « Radeau de la Méduse », probablement déçu par ses essais tachistes, il est revenu à ses bonshommes schématisés et vides de toute substance.

Ce sont finalement les surréalistes qui se tirent de l'aventure avec le plus de brio. Il est vrai que plusieurs d'entre eux n'ont aucun mal à revenir au sujet ne l'ayant jamais quitté. Ainsi Courmes et Clovis Trouille qui déploient dans leurs « Radeaux » leur habituelle imagerie. Le premier japonise — encore un, mais à la manière cette fois d'Utamaro ou de Hokusaï (aurons-nous l'an prochain une mode japonaise?) —; le second est toujours attaché à la ripaille, mais paraît avoir perdu de sa fureur blasphématoire. Les naufragés de Lepri festoient aussi, mais la facture du tableau rappelle plus Millet que Géricault. Ferro, lui, a peint ses « 69 Croisés » dans l'esprit de Bosch et dans le style des paysages de Miró de 1918-1920. Ce surréalisme anecdotique et plutôt marginal n'a, à vrai dire, grande valeur ni du point de vue plastique ni du point de vue philosophique et Michel Ragon a pu constater avec raison dans « Arts » que ces envois relèvent du Salon des Humoristes plus que du Salon de Mai. Parmi les épigones surréalistes — ceux que Patrick Waldberg a commodément réunis dans son livre sous la rubrique de « la figuration du merveilleux »—, Dorothea Tanning évoque les « Massacres de Scio » à travers un brouillard nacré, Marie Laure n'a retenu du chef-d'œuvre de Géricault que l'élément marin et nous entraîne dans une grotte aux eaux sombres dont les parois mal éclairées prennent l'apparence d'inquiétantes figures de monstres, cependant que Labisse se complaît en une cavalcade érotico-guerrière du plus pur style « pompier ». Seuls parmi les « grands » à avoir sacrifié au sujet, Ernst a reproduit une carte de géographie fantaisiste du « Jardin de la France », percée de jours au travers desquels se découvre le corps d'une Vénus, et Matta a transformé le « Radeau de la Méduse » en un curieux astronef interplanétaire, bardé de pales et de réacteurs. Si la toile d'Ernst ne figure pas parmi ses grandes réussites, celle de Matta est en revanche





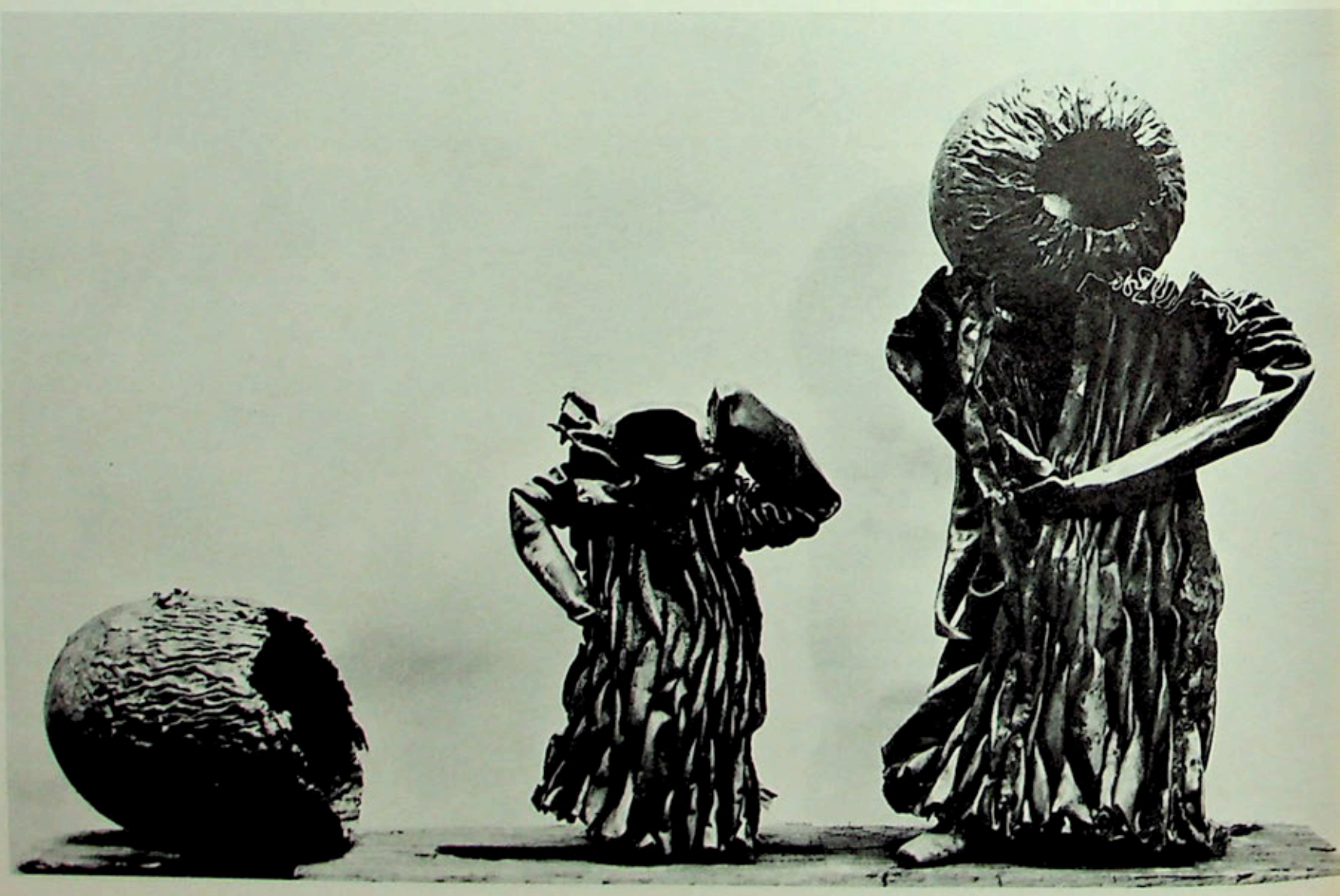
◁ Antonio Saura: *Eau-forte*

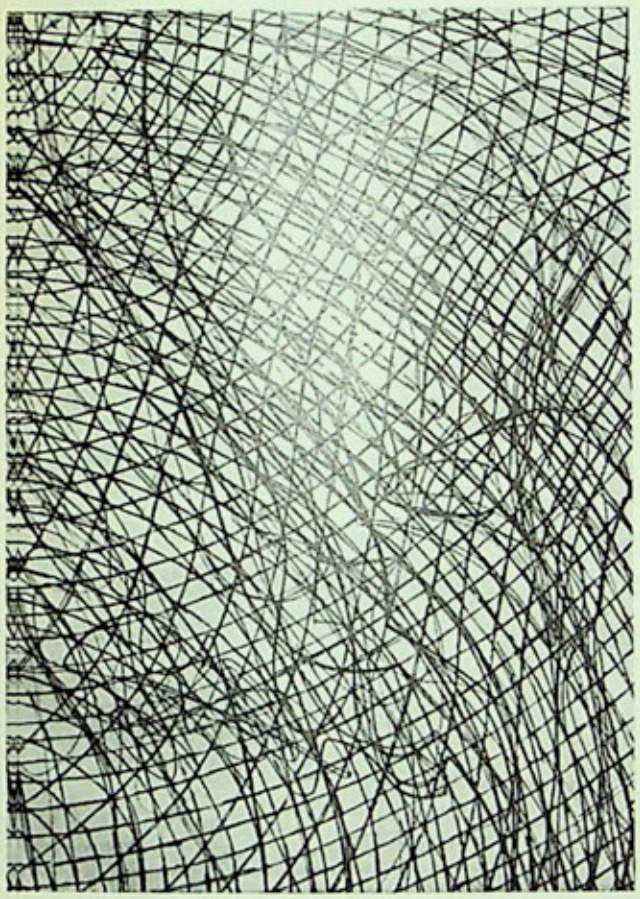
Plus loin, à gauche

Pol Bury : « *Erectile* ». *Relief en bois et métal animé électriquement. 200 × 100 cm. — Grâce à un moteur dissimulé derrière le tableau, les crochets de métal se rétractent ou se détendent, créant un mouvement continu, varié et d'apparence presque sensorielle.*

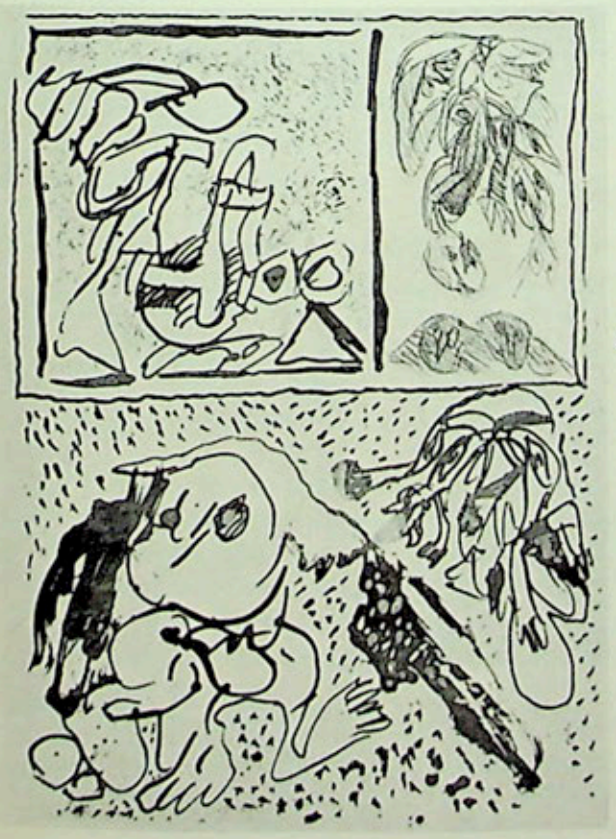
Reinhoud : « *Happy days* ». — *Une figuration anti-figurative qui se base sur une ambiguité un peu trop volontaire.*

▼





▲ Gérard Schneider: *Peinture. Huile sur toile. 300 × 200 centimètres. — Fidèle à son style, Schneider se livre avec fougue à un lyrisme toujours plus libre et spontané.*



Au-dessus

Jean Messagier: *Eau-forte.*

Ci-dessus, à gauche

Stanley William Hayter: « *Hydroïdes* ». *Gravure.*

◀ Pierre Alechinsky: « *Avec plaisir* ». *Gravure. 1963.*

excellente. L'adoption d'un thème ne gêne nullement, en effet, son habituel mode d'expression. L'engin, traité dans le même esprit que ses personnages, s'intègre parfaitement à l'espace ambigu, traversé de courants immatériels et d'éclairs, qu'a inventé cet artiste.

Dans la même salle, André Masson expose un de ses « Lieux emblématiques », de 1960, lieu d'insaisissables métamorphoses où des accents bleus, rouges et jaunes déterminent des champs de force traversés en tous sens par de mystérieux courants magnétiques. Lam ne se renouvelle pas, mais ses grands totems stylisés gardent toute leur puissance magique et leur violence barbare. Delvaux, Petlin, Fernandez, Hérold et Svanberg restent également fidèles à leurs techniques et à leur inspiration, mais ne retiennent guère notre attention, sauf peut-être Svanberg dont les êtres fabuleux ne sont pas extrêmement originaux, mais dont les couleurs vives et saturées à la Chagall ne manquent pas d'attrait. Hundertwasser qui est placé, on ne sait trop pourquoi, dans la salle surréaliste, présente une assez bonne toile, mais Peverelli déçoit d'un coup tous les espoirs que l'on aurait pu placer en lui. Son « Radeau de la Méduse », malgré son rendu personnel, aurait été digne de figurer au Salon des Artistes français. Cet exemple rend particulièrement manifeste l'absurdité de l'expérience tentée cette année. Pasticher des tableaux célèbres « à la manière de... » est un jeu pour caricaturistes auquel ne devraient pas se livrer de véritables artistes.

Ce malencontreux essai mis à part, le panorama des tendances n'a d'ailleurs pas changé depuis l'an passé. Aucune découverte à faire du côté des figuratifs. Parmi les abstraits ou semi-abstraits que l'on pourrait presque qualifier de « classiques » on note surtout un très bon Poliakoff entièrement basé sur une harmonie de bleus, un grand Schneider, puissant et lyrique, un excellent Zao Wou-Ki dans lequel fuse un mystérieux éclairage violacé et un beau Manessier très proche de ceux reproduits ici à l'occasion de la dernière Biennale de Venise à laquelle il figurait d'ailleurs (voir « L'Oeil, n° 93). Le Riopelle est en revanche très décevant et le Bram Van Velde ne l'est pas moins. Quant au Tobey, il n'apporte aucune surprise et confirme que si les « écritures blanches » ont réellement apporté quelque chose de nouveau, on a eu probablement tort de surévaluer comme on l'a fait l'œuvre de ce peintre, important certes, mais qui ne saurait passer pour un des grands maîtres actuels. Le relief de Tápies qui se trouve à gauche n'est pas du tout spectaculaire et a déçu certains au premier abord, mais, si l'on prend le temps de l'examiner, on s'aperçoit qu'il est au contraire d'une remarquable noblesse et d'une grande richesse plastique dans son austère rigueur.

Néo-Dada est moins bien représenté que l'an dernier. Bertini qui s'y est plus ou moins rallié détruit les qualités lyriques et dynamiques de sa toile en lui superposant un portrait photographique qui n'ajoute rien. L'humour de Baj finit par lasser tant ses moyens sont limités et les montages de Berni et de Gironella sont vraiment trop faciles. Voici quarante ans que les premiers dadaïstes s'amusaient à ce genre de jeux avec, en outre, du talent. Le « nouveau réalisme » n'a guère pour tenants que Francis Bacon, toujours semblable à lui-même, Bernard Dufour qui semble vouloir reprendre l'expérience figurative au stade où l'avaient laissé les frères Duchamp vers 1910 et Saura dont la « Crucifixion » fortement expressionniste ne manque pas de force. Il est heureux que Corneille ait envoyé une toile intéressante, car les deux autres anciens adeptes de « Cobra » — Alechinsky et Appel — ont cette année des œuvres fort médiocres. Quant aux constructivistes, hormis Dewasne qui s'obstine avec un acharnement digne de respect, ils ont totalement disparu.

Les tendances cinétiques et expérimentales, enfin, sont toujours traitées en parentes pauvres, puisque deux artistes seulement les représentent : Vasarely et Bury. Dans sa récente exposition au Pavillon de Marsan, Vasarely a développé avec une parfaite maîtrise et une étonnante fécondité les premiers thèmes qu'il avait proposés au dernier Salon de Mai et dont nous avions longuement fait état ici (voir « L'Oeil, n° 90). Ces essais d'intégration architectonique ouvrent une voie nouvelle à l'art abstrait et apportent enfin, répétons-le, une véritable réponse au problème souvent posé, mais rarement résolu de la synthèse des arts. Contrastant avec les vives couleurs de l'« Orion » de 1962, la toile en noir et blanc que Vasarely a envoyée cette fois fournit un exemple particulièrement convaincant de son cinétisme optique. Beaucoup de ceux qui avaient accueilli ses premières recherches avec scepticisme commencent à se rendre compte de l'importance de ce mode d'expression qui introduit peu à peu dans le domaine de la création plastique une vision dynamique nouvelle de l'univers et rend compte à la fois de sa structure physique et, pour reprendre un terme de Vasarely lui-même, de sa « superstructure spirituelle ». Moins fortement pensé et donc moins susceptible d'implications philosophiques, le cinétisme de Pol Bury n'en est pas pour autant négligeable. Ce jeune artiste dont les premiers essais ne datent pas d'hier puisqu'il avait déjà présenté des « plans mobiles » à la fameuse exposition du Mouvement en 1955, expose un grand relief « érectile » dont l'animation subtile est digne de retenir longuement l'attention. Ce sont les manifestations extérieures, sensibles et visibles de la vie dont Bury recherche l'équivalent. Son mouvement ne s'intègre dans aucune vision cosmologique de l'univers, c'est un mouvement organique, sensoriel même et en quelque sorte animal qui ne dépasse pas l'échelle humaine. Si je ne craignais de faire un jeu de mots, je dirais que son cinétisme est tout autant un « cinésisme », au sens où l'on parle de sensations cinésiques. Certaines des œuvres que Bury exposait parallèlement à la Galerie Diderot (aux côtés de Soto et de Takis) ont, au demeurant, un côté surréaliste — dans la bonne acception du terme d'ailleurs — qui les apparentent aux recherches d'ordre sensitif d'un Arp.

C'est de Dada plutôt que se rapproche Jean Tinguely qui, pour avoir été parmi les premiers adeptes du cinétisme, n'en est pas moins revenu par la suite à des expériences depuis longtemps dépassées. Son « Cyclograveur » implique un mouvement mécanique primaire que Marcel Duchamp a déjà exploité voici près de cinquante ans et relève d'un esprit humoristiquement subversif dont Picabia a donné bien avant lui l'exemple avec ses machines inutiles. Il est grand dommage de voir un jeune artiste gâcher des dons évidents et incontestables — dont un récent passé nous est d'ailleurs garant — pour suivre une mode et se mettre au goût du jour. Depuis le grand mur animé du Nouvel Opéra de Gelsenkirchen, Tinguely, en effet, n'a rien produit de vraiment personnel. Il ne crée plus, il suit un courant. Il affirme, il est vrai, que ses œuvres anciennes étaient trop tristes, manquaient de fantaisie, mais rien n'est plus triste, à mon sens, que le néo-dadaïsme misérabiliste et d'un humour forcé dans lequel il est tombé. Puisse-t-il se ressaisir bientôt. Quelques années ou même quelques mois de retraite solitaire, loin du public et des clans artistiques, lui seraient sûrement bénéfiques.

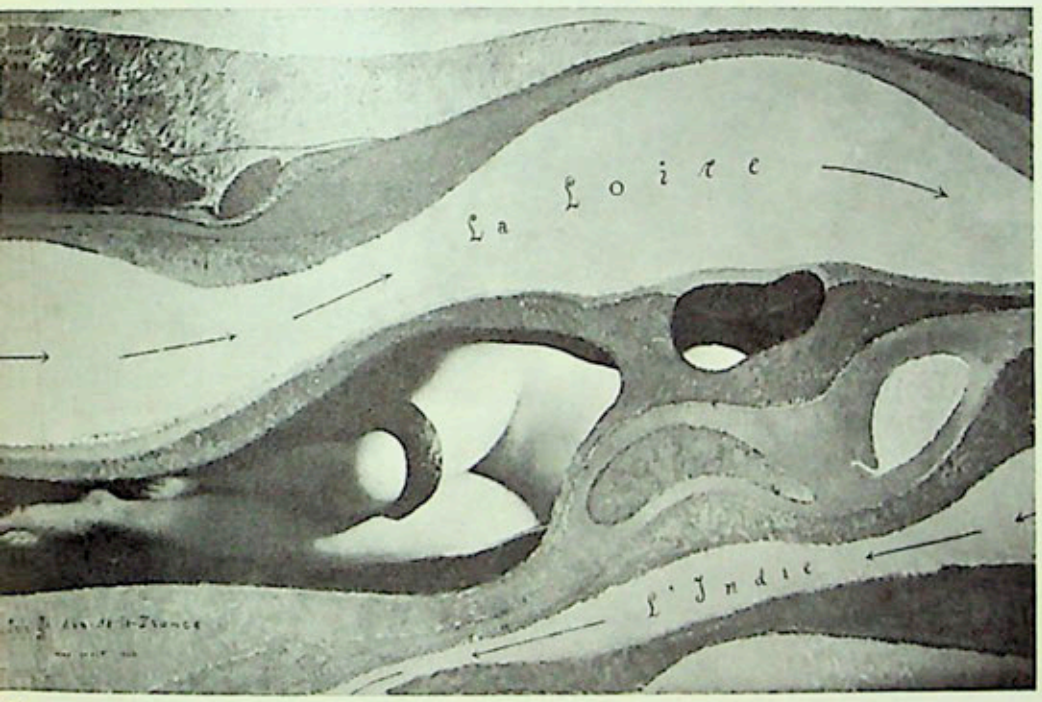
Que dire des autres sculpteurs ? Rarement la salle qui leur est réservée ici a été aussi pauvre. Le niveau a encore baissé, si cela était possible, depuis l'année dernière. Les quelques individualités intéressantes comme Gilioli, Stahly, Dodeigne ou Etienne-Martin sont perdues dans la médiocrité ambiante. Encore les envois de Stahly et d'Etienne-Martin ne figurent-ils pas parmi leurs réussites, surtout celui d'Etienne-Martin qui semble se rapprocher dangereusement de l'art brut et « trouver » la beauté plutôt que la « créer ». Robert Muller, Coulentianos, Isabelle Waldberg et Cardenas ne sont pas non plus à leur avantage. Hiquily ne manquerait pas d'un certain intérêt si son registre n'était aussi limité. Robert Howard a opté à son tour pour la sculpture animée, mais son « Universal Compass » doit trop à la fois aux mobiles de Calder et aux pales d'hélicoptères. La palme du mauvais goût, enfin, revient cette année à James Brown dont la carcasse de matière plastique, violemment bariolée et prétentieusement intitulée « Fragment d'un véhicule capricornien pour la justice et l'infaillibilité », réunit tous les tics de l'époque.

La section de gravure est d'un niveau plus honnête. Naturellement, elle a ses suiveurs — tel Christian d'Espic qui fait du Braque à la manière de Villon — et ses conformistes qui transposent tant bien que mal les dernières formules picturales, mais elle comporte quelques bons envois, ceux notamment de Courtin, d'Hayter, de Boni et d'Alechinsky dont la gravure, à l'inverse de Messagier, est bien supérieure à la toile.

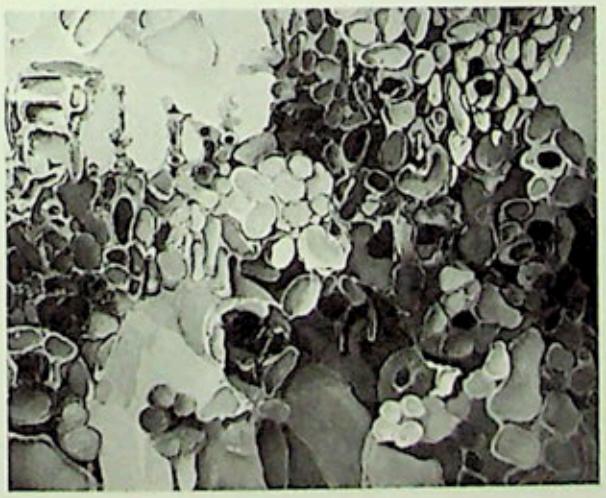
Il est bien difficile de tirer la conclusion d'une manifestation comme celle-ci. L'impression qui domine est celle d'un essoufflement, d'une stagnation. Mais pas seulement du Salon lui-même, il faut l'avouer. De toute la peinture et la sculpture traditionnelles. Une mutation est en train de s'opérer. Tant que les salons l'ignoreront, ils se condamneront à présenter toujours le même panorama. Le Salon de Mai toutefois est sur une très mauvaise pente et je ne suis pas cette année le seul à l'écrire. Il lui faut non seulement faire appel aux nouvelles forces vives, mais aussi larguer courageusement le poids mort que constituent les tendances académisantes, conservatrices et formalistes qui l'encombrent.

◀ Etienne-Martin: « *Demeure-Soleil* ». — *L'habituelle liberté formelle d'Etienne-Martin semble ici un peu entravée par un trop grand respect de la nature telle qu'elle s'offre au regard de qui sait voir. La tentation de l'art brut est évidente.*

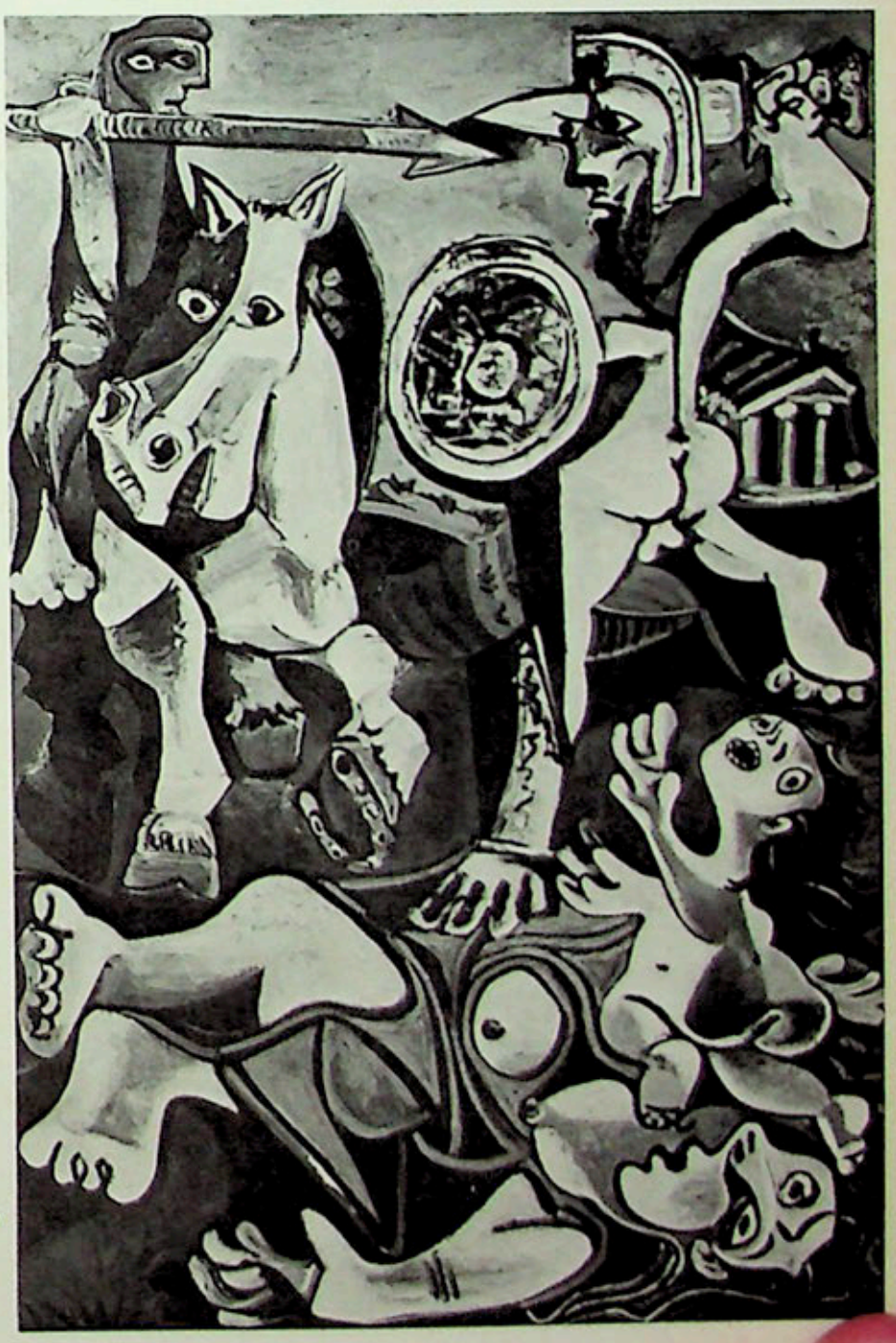
Emile Gilioli: « *Homme de l'espace* ». — *Une bonne sculpture abstraite classique, une œuvre solide et durable sans concession à la mode.* ▼



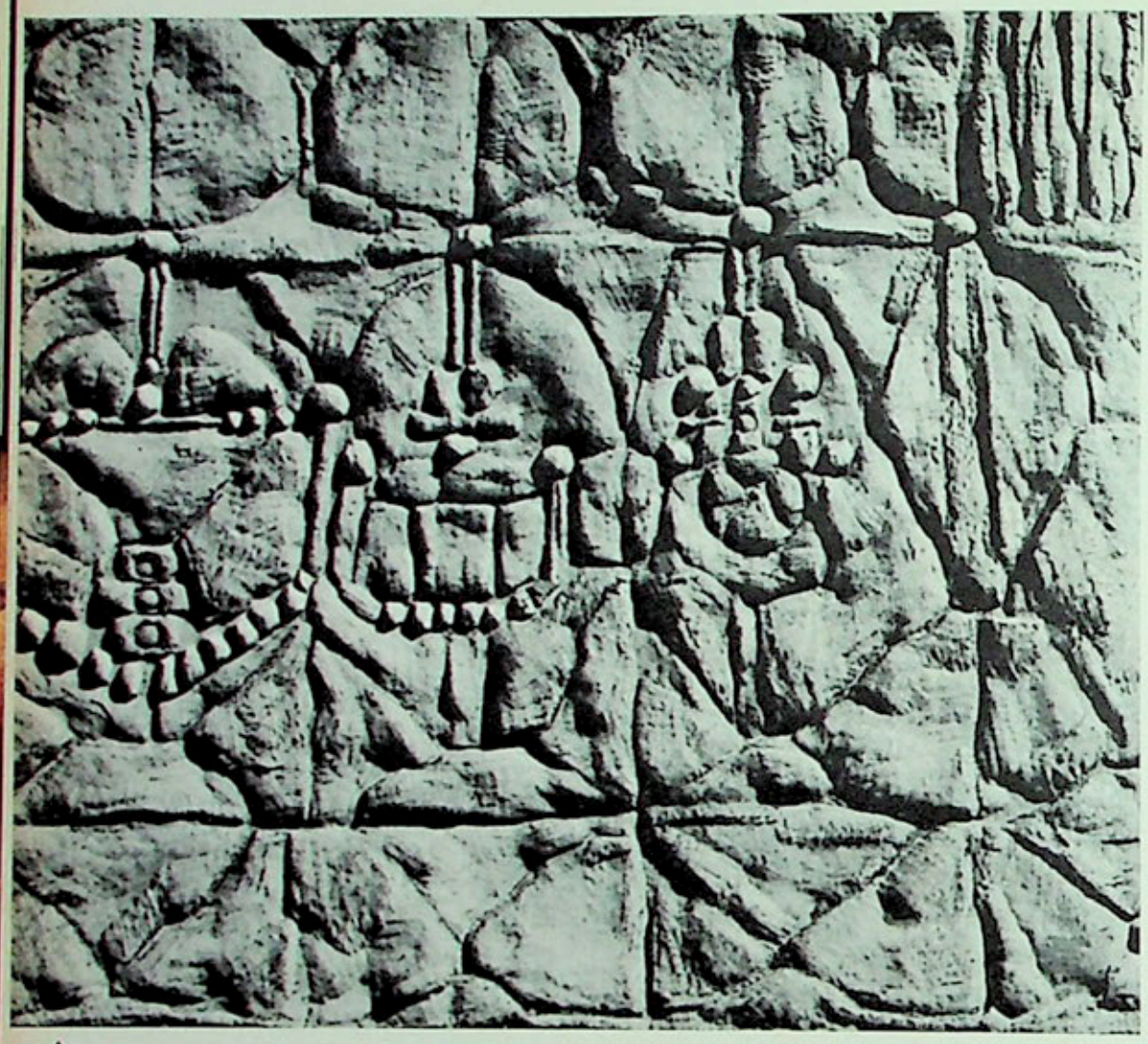
▲▲ Max Ernst: « *Le Jardin de la France* ». *Huile sur toile 114 × 168 cm.* — *Si ce tableau n'est pas une des œuvres maîtresses de l'artiste, l'association de deux styles et de deux visions radicalement différentes y crée malgré tout un contraste inattendu générateur de surprise et d'humour.*

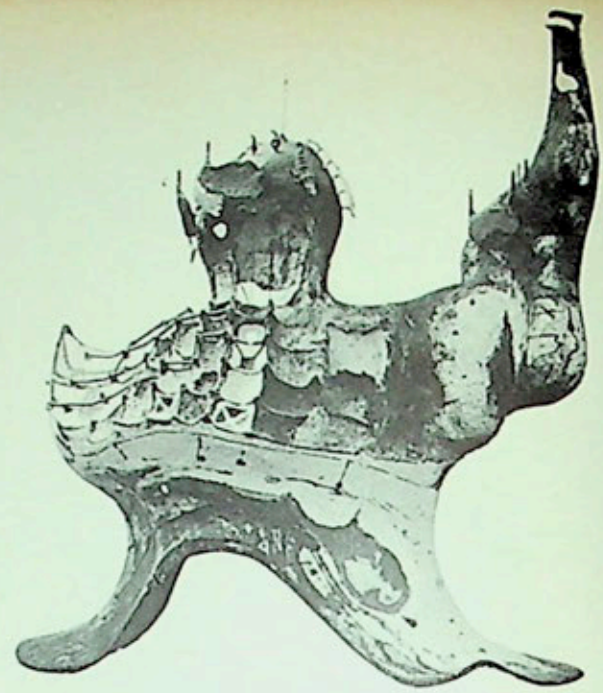


Jacques Monory: « *L'Entrée des Croisés à Constantinople* ». *1963. 200 × 250 cm.* ▶



Pablo Picasso: « *L'Enlèvement des Sabines* ». *Huile sur toile. 195 × 130 cm. Picasso est un spécialiste de la transposition des œuvres célèbres, mais sa personnalité artistique est suffisamment forte pour imposer sa propre vision. Il ne développe pas la pensée d'un autre, mais invente à partir d'un sujet quelconque comme Bach sur un thème de Vivaldi ou de Frédéric II, Beethoven sur un thème de Diabelli ou de Salieri.* ▶





▲
Pierre Courtin: « *Murmure* ». *Gravure au burin.*

En haut de la page

James Brown: « *Fragment d'un véhicule capricornien pour la justice et l'infaillibilité* ». — *Parce que les grands innovateurs ne sont généralement pas aussitôt compris, trop d'artistes actuels paraissent croire que l'art consiste avant tout à étonner, en termes vulgaires à « épater les bourgeois ». La recherche forcée de la bizarrerie, le mauvais goût volontaire et des intentions purement littéraires, ne sauraient masquer ici pauvreté plastique et manque d'invention.*

Au centre

Antonio Berni: « *Les Cosmonautes* ». *Collage sur toile 240 × 250 cm.* — *Révélé en Europe par la dernière Biennale de Venise, ce peintre argentin est un des champions de la « nouvelle figuration ». Ses collages populistes ont néanmoins le tort de venir 40 ans après ceux de Schwitters.*

▲
Zao Wou-Ki: *Peinture. Huile sur toile. 195 × 130 cm.* — *Tenté quelques années par l'art occidental, Zao Wou-Ki l'a finalement assimilé pour redevenir un peintre profondément oriental, d'une sensibilité extraordinairement raffinée, mais si directe qu'elle dépasse la simple expression raciale.*

Wifredo Lam: « Nous attendons ». *270 × 280 cm.* — *Si le style de Lam doit beaucoup à celui de Picasso, ses grands totems stylisés gardent une puissance magique très particulière et expriment un atavisme racial authentique, dénué de tout artifice folklorique ou exotique quelconque.* ▶

La cité de « L'Abreuvoir » à Bobigny a été construite sur des terrains éparpillés au milieu d'une multitude de petits pavillons préexistants. En dépit de cette contrainte, Emile Aillaud est arrivé à créer un paysage nouveau. Dans la partie la plus large, il a ménagé en particulier une sorte de clairière au milieu de laquelle s'élèvent six tours, trois rondes et trois en forme d'étoile, dont l'aspect original veut apporter un élément de variété que renforce une polychromie hardie et très vivante due au peintre Fabio Rieti.

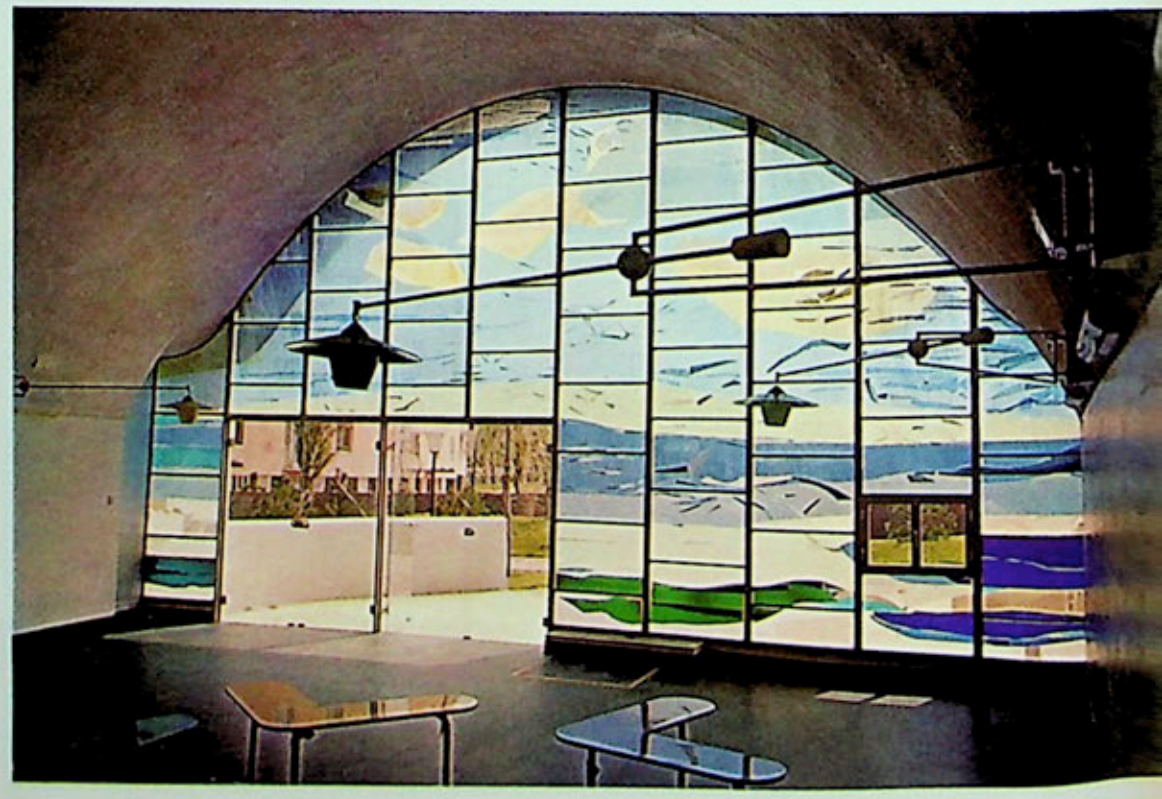
En bas de la page

La crèche de la cité des « Courtilières » à Pantin est une des meilleures constructions récemment réalisées dans ce domaine. L'idée de l'architecte a été d'offrir aux enfants qui la fréquentent « un royaume à l'échelle de leur imagination ». Les vitraux de Fabio Rieti sont destinés à la fois à éviter l'éblouissement trop souvent causé par les grandes baies vitrées actuelles et à jouer pour les enfants un rôle attractif et distrayant semblable à celui d'un kaléidoscope aux vives couleurs et aux formes variées.

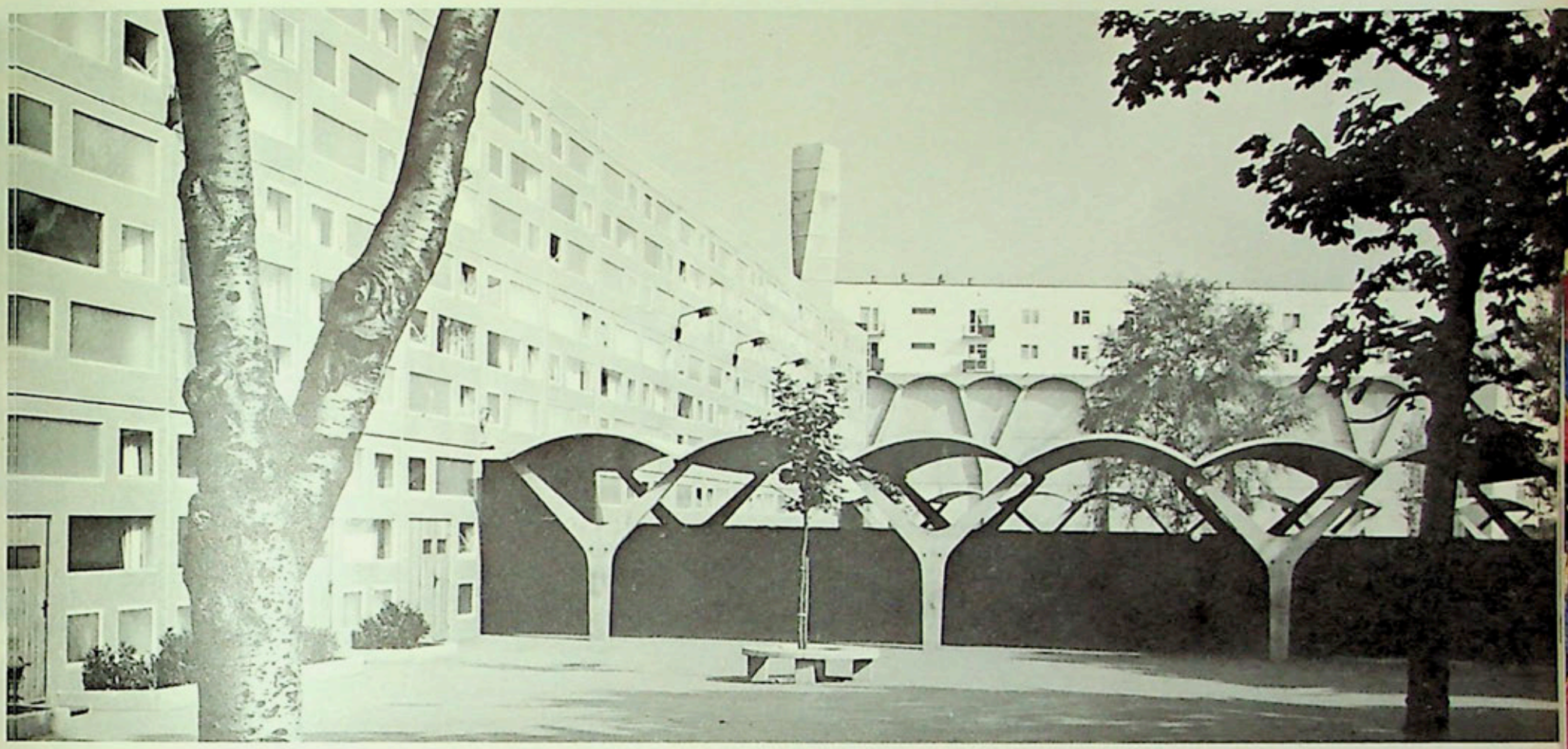
EMILE AILLAUD

pour un urbanisme sans monotonie

PAR GUY HABASQUE



Les règlements administratifs l'ayant obligé à renoncer au plan et aux formes infiniment plus libres qu'il avait d'abord imaginés pour l'école des « Courtilières » à Pantin, Emile Aillaud a néanmoins réussi à éviter de lui donner l'allure stéréotypée de la plupart des bâtiments scolaires français. Il a, par exemple, rompu les grandes surfaces vitrées obligatoires par des séparations inégales qui empêchent l'éblouissement à l'intérieur et créent à l'extérieur une habile discontinuité.



Guy Habasque / *Pour être une des disciplines les moins avancées, l'une de celles en tout cas qui ont donné lieu au plus petit nombre de réalisations abouties, l'urbanisme n'en est pas moins une des questions fondamentales de notre époque. Architectes et utilisateurs commencent à en prendre conscience, mais, pour l'instant, nous en restons encore le plus souvent au stade des théories ou spéculations verbales et, en dehors de quelques exceptions, la plupart de ceux qui ont eu la chance de se voir confier des opérations urbaines d'envergure n'ont, malheureusement, pas su exploiter les possibilités qui s'offraient à eux. Ou bien ils s'en sont remis au hasard et à l'improvisation, sabotant par nonchalance ou par incapacité les programmes qui leur étaient proposés, ou bien ils ont appliqué des règles à priori, des formules toutes faites sans chercher à vérifier leur bien-fondé, construisant des villes ou des ensembles d'une banalité et d'une monotonie désespérantes que l'on ne se résoud à habiter que lorsque l'on n'a pas les moyens de faire autrement. Vos cités de Pantin et de Bobigny comptent parmi les rares réalisations où l'on semble avoir pensé à ceux qui allaient les habiter, où les impératifs économiques et le souci d'efficacité n'ont pas primé les considérations humaines et étouffé le don d'invention. A quelles raisons attribuez-vous ce fait?*

Emile Aillaud / Ce qui fait, je crois, l'intérêt de ma recherche, c'est une vision à la fois humaniste et poétique. Je dis poétique, car ma recherche est du même ordre que la recherche poétique. On y relève le même décalage entre la réalité et l'impression que l'on en a. A mon sens, ce qui tue l'architecture actuelle, c'est son « primarisme », sa trop grande simplicité. L'architecte, au contraire, doit avoir la volonté de créer un certain monde, un certain univers. L'invention doit être toute puissante, ne pas être gênée par des considérations purement quantitatives telles que le prix de revient, la rapidité de construction, l'industrialisation. Ces éléments quantitatifs sont nécessaires à l'architecture, mais ils ne sont pas l'architecture. Celle-ci commence après. Or, trop souvent, il nous semble que l'architecture n'est que le résultat de l'addition de ces éléments quantitatifs. La question que l'on doit constamment se poser est la suivante: quel peut être le bonheur dans une cité à tel endroit? Et c'est là une vision toute subjective. Pour ma part, je pense surtout aux jeunes, car le cadre compte plus pour eux que pour les adultes et nous avons de plus grandes possibilités d'action sur eux.

G. H. / *Dans quel esprit créez-vous vos cités? La plupart des urbanistes, au fond, conçoivent d'abord leur plan-masse en fonction des données matérielles, puis le dessinent sur leur planche à la manière d'une composition picturale. Quelle est votre démarche personnelle?*

E. A. / Je ne veux surtout pas me livrer à une composition abstraite de ce genre, comme on apprend, hélas, à le faire aux Beaux-Arts. J'ai horreur de cette conception simplificatrice qui n'est ni humaine ni sincère. Ce n'est pas une question de formes, mais de poésie, de mystère. Une ville est semblable à un labyrinthe. C'est un madrépore, un polypier, un lieu où il y a des recoins et des places, où la vie privée peut se développer loin de la notion de collectivité qui est une chose avilissante. Le but est de donner une sorte de physionomie personnelle à chaque maison; c'est de créer des espaces verts et des lieux moins communautaires, avec des replis, des recoins un peu singuliers.

G. H. / *Il faut, si possible, intégrer l'architecture au site.*

E. A. / Oui, cette intégration est essentielle, mais remarquez qu'il arrive souvent que vous n'ayez pas de site. A Pantin, par exemple, je me trouvais devant un désert de potagers galeux. C'est là qu'intervient l'invention créatrice. Il faut créer un site de toutes pièces. Dans ces banlieues, vous voyez des enfants littéralement avilis par la pauvreté alors qu'ils ont toutes les qualités pour ne pas l'être. Il faut donc les former en leur créant une ambiance vivable, agréable.

G. H. / *La question de l'échelle a-t-elle une grande importance?*

E. A. / Oui, j'ai cherché à faire des lieux à petite échelle pour retrouver l'intimité de la vie privée. Je ne nie pas, remarquez, que les théories de Le Corbusier soient intéressantes, mais sa cité radieuse, c'est une utopie, au sens propre du mot. Elle postule l'unanimité de tout le monde, un mode de vie collectif qui peut plaire à certains. C'est une république où tout le monde vivrait ensemble comme sur un grand paquebot. Conçue par un poète comme lui elle est acceptable, mais ses suiveurs ont dénaturé son idée. Ils en ont fait une collection de 3 pièces-cuisine. Le paquebot s'est transformé en un véritable clapier.

G. H. / *Croyez-vous qu'il soit encore possible de réaliser des ensembles avec des maisons individuelles?*

E. A. / On peut faire des H.L.M. horizontales dans les mêmes conditions que les

autres H.L.M. Voici une maquette sur laquelle je viens de travailler: vous avez des maisons en équerre avec des jardins intérieurs, des sortes d'atrium, de patios.

Q. H. / *Jacobson a construit un ensemble du même genre à Klampenborg (voir* L'Œil, *nº 95).*

E. A. / Pas tout à fait. Au Danemark le public a l'esprit plus civique. En France, il tient plus à sa vie privée. C'est pour cela que mon projet est plus fermé, plus intime.

Q. H. / *Mais les maisons individuelles ne reviennent-elles pas beaucoup plus cher?*

E. A. / Non. Je prévois 50 logements à l'hectare. C'est une densité rentable. Avec des maisons préfabriquées, système Camus, on arrive aux mêmes prix qu'avec les H.L.M. ordinaires.

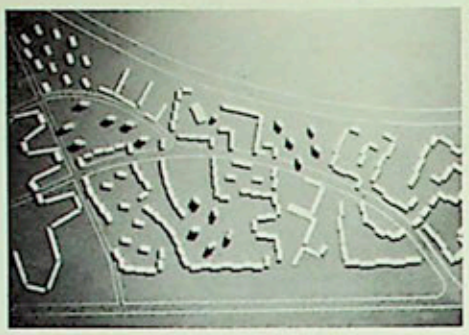
Q. H. / *Pensez-vous, à ce sujet, que l'habitat, grâce aux progrès de l'industrialisation, puisse devenir un produit de consommation courante, se réduire à un agencement de cellules standard?*

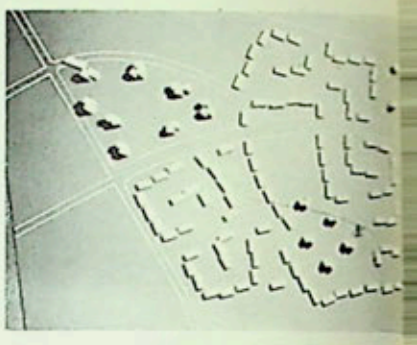
E. A. / Du tout. D'abord, je ne vois pas les Européens se résoudre à vivre dans des cellules de ce genre ou du genre des panneaux mobiles japonais. D'autre part, le prix normal d'une H.L.M. montre à quel prix cela reviendrait. Cela coûterait très cher; ce ne serait plus en tout cas du domaine de la location. C'est de la science-fiction. Il faut être réaliste, tenir compte des données et des contraintes. Cela n'empêche nullement la poésie, d'ailleurs. Au contraire. Les contraintes sont le point de départ et le point d'appui de l'invention.

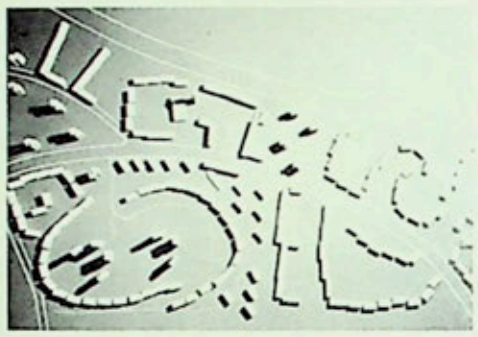
Q. H. / *Si je comprends bien, il faut être réaliste dans le respect des données, mais laisser libre cours ensuite à son imagination?*

E. A. / Certainement. Les deux choses sont compatibles. Ce qui m'importe, voyez-vous, c'est une sorte de liberté d'invention que je revendique. Pour moi, l'invention architecturale est du domaine poétique et pas du tout du domaine rationnel. Il ne s'agit pas de créer une architecture baroque, mais de réagir contre la démarche formaliste qui est un des culs-de-sac de notre époque. Avec elle, les façades sont composées comme des tapis, au mieux des Mondrian. On fait des grecques avec les loggias. C'est exactement le contraire de l'architecture. C'est pour fuir cette position que j'arrive à ces choses informelles, à ces façades unies de Pantin où le décor est donné seulement par les volumes, par l'agencement des lieux. L'architecture ne doit pas créer des bâtiments juxtaposés, mais des paysages. Pensez aux villes qui ont un charme et où l'on aimerait habiter: Rome, Venise, Aix-en-Provence, etc. Partout ce ne sont que lieux clos où l'on passe de l'un à l'autre, lieux fermés avec ou sans arbres où l'on accède par d'étroits cheminements et où l'on n'a jamais la vision d'un seul tenant de la totalité de la population qui y habite. Le déplacement de l'individu est un élément important de l'urbanisme. Les plans devraient tenir compte de l'élément temps. Le plan-masse fixe, aérien, relève d'une vision divine. Il est le contraire d'une ville qui est quelque chose de complexe, de confus même. L'individu ne peut pas habi-

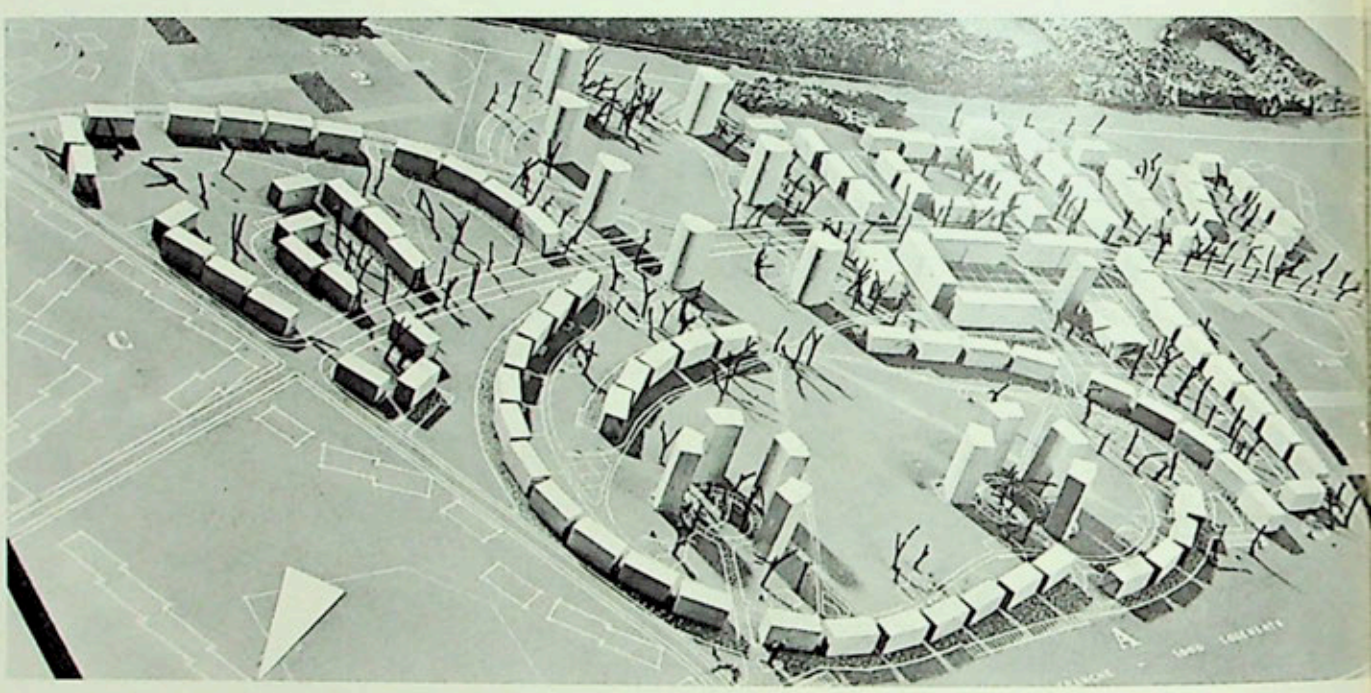
Trop d'architectes conçoivent leurs plans-masses comme des compositions picturales qu'ils embrassent d'un coup d'œil sans penser à l'usager qui, se déplaçant à l'intérieur même de la ville, n'en percevra que des vues fragmentaires et successives. Pour établir le plan de la cité de Forbach (Moselle), Emile Aillaud a procédé plastiquement par la disposition de petits éléments de maquette en s'efforçant de les imaginer à l'échelle urbaine. Parmi de nombreux états de valeur équivalente (en haut), il a fini par en choisir un (au milieu) qui assemble 1000 logements des deux côtés d'une voie intérieure courbe dont l'œil ne perçoit jamais tout le tracé d'un seul coup. Ces logements sont répartis en « micro-climats », c'est-à-dire en petits lieux de 6 ou 7 maisons où les enfants jouent, des lieux assez fermés et différenciés.

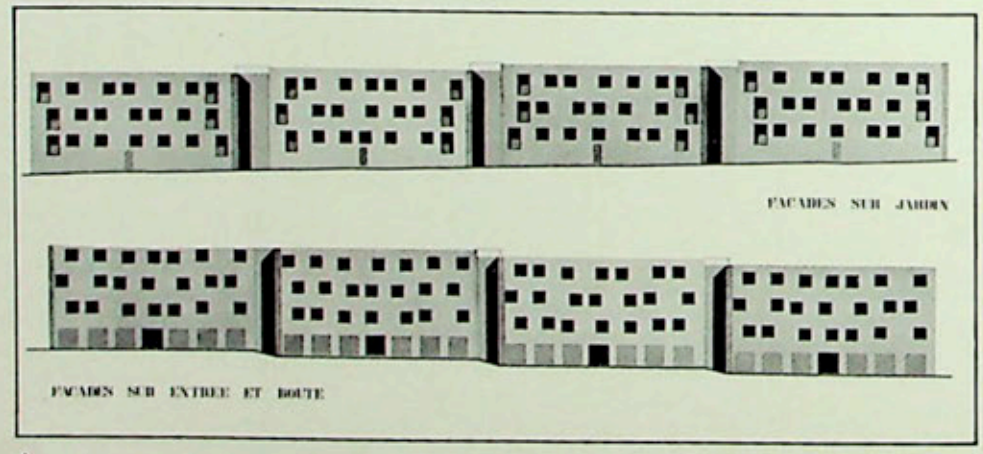






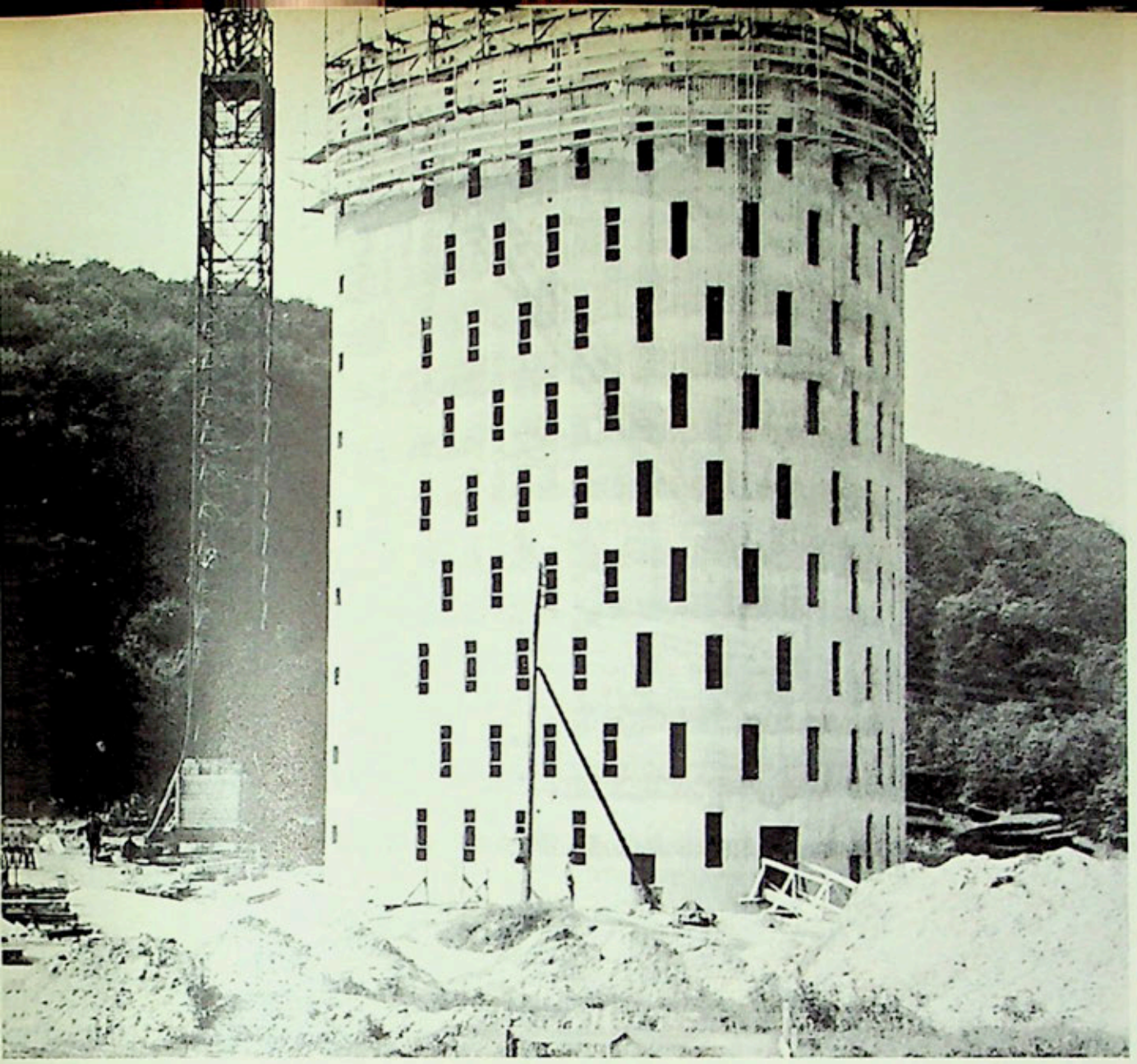
Le procédé de glissage continu du béton adopté à Forbach libère l'architecte de nombreuses contraintes antérieures, notamment de celle de l'alternance des ossatures et des remplissages et de celle de la superposition obligatoire des perforations. Le béton est traité comme une matière moulée et le mur travaille comme un voile. Haut de 1,50 m, le coffrage utilisé fait le tour du bâtiment et comporte une plate-forme de travail. L'ensemble monte d'un centimètre à la minute.





Par suite des conditions naturelles (probabilité de glissements de terrain inégaux), l'architecte a dû fragmenter les logements en petites maisons séparées, reliées par des éléments de jonction formant séchoirs. Il y en a 135. Pour éviter qu'elles ne donnent une impression de monotonie, les fenêtres ont été percées comme au hasard, sans aucun rythme préconçu.

Grâce au procédé de construction employé, les fenêtres sont vitrées directement à même le béton, sans huisseries fixes. Outre la libération totale du champ de vision qu'elle apporte, cette solution a permis, étant donné l'économie qu'elle réalise, de poser des doubles vitrages en verre isolant, généralement trop onéreux pour des H.L.M. L'entretien de ceux-ci s'en trouve également facilité.



ter un simple plan-masse. Il ne s'agit pas, bien entendu, de chercher l'anecdote, mais de créer une certaine complexité, de donner l'impression de l'infini par des perspectives tournantes, mystérieuses, où la vie privée puisse se nicher.

G. H. / *Vous ne dessinez donc plus de plan-masse ; vous travaillez directement sur maquettes?*

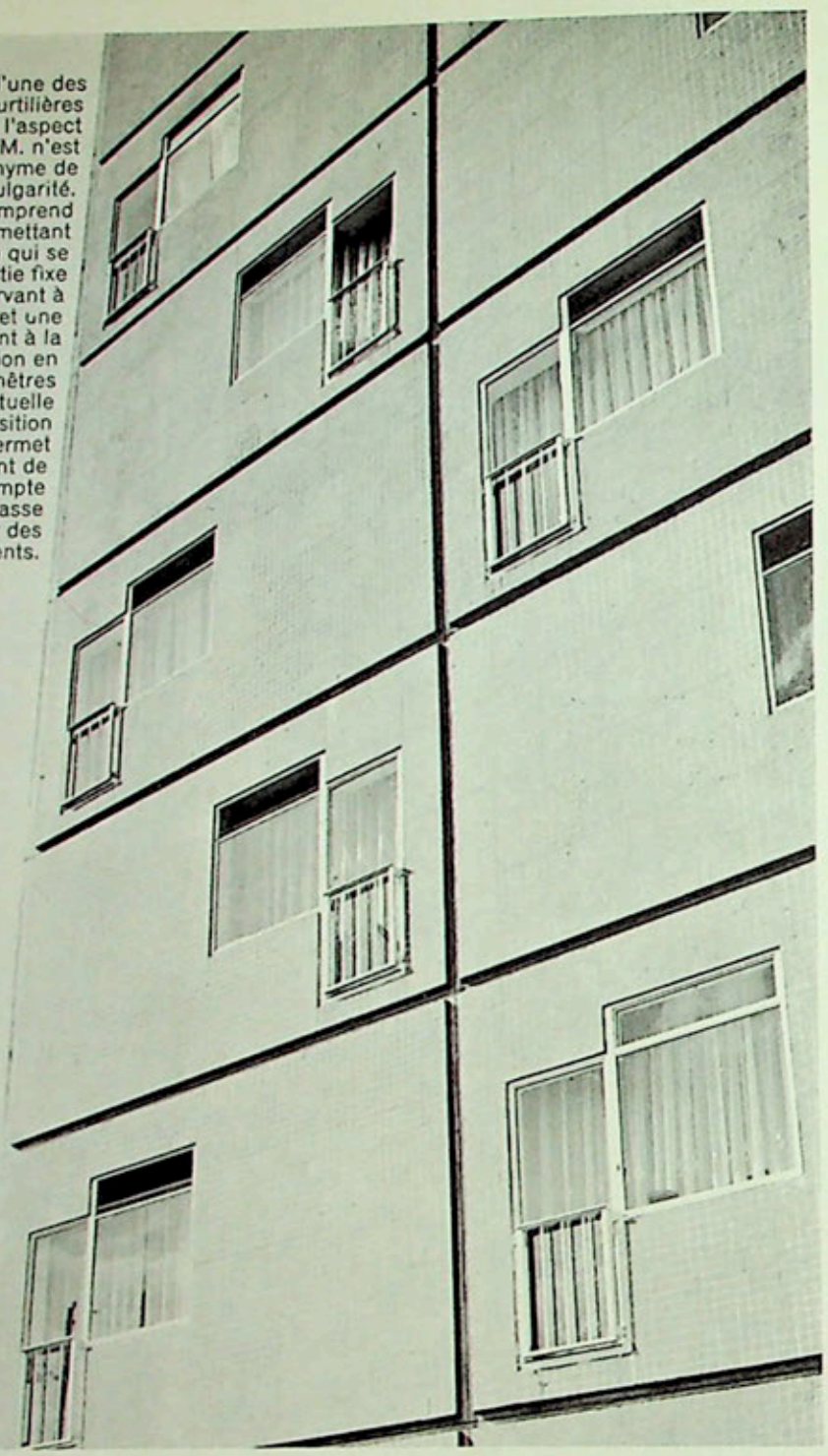
E. A. / Oui, généralement en collaboration avec mon fils et mon gendre qui sont peintres, comme pour la Z.U.P. de Forbach. Là, nous avons cherché à obtenir certains coins, certaines perspectives et le tout a fini par former un plan. Le dessin est trop simplificateur. Avec lui, on ne se rend pas suffisamment compte de la vie. Il faut respecter l'invention. D'ailleurs, il n'y a pas de plan idéal. Les différents états peuvent se valoir. Les divers plans étudiés pour Forbach, par exemple, étaient tous valables. Il n'y a pas de progression vers le mieux; la première pulsion vaut la dernière.

G. H. / *Pensez-vous que le travail en équipe favorise ou gêne la naissance de cette imagination créatrice? Lors d'un récent colloque au C.S.T.B. vous avez assez violemment critiqué l'intervention de certains spécialistes, notamment des sociologues.*

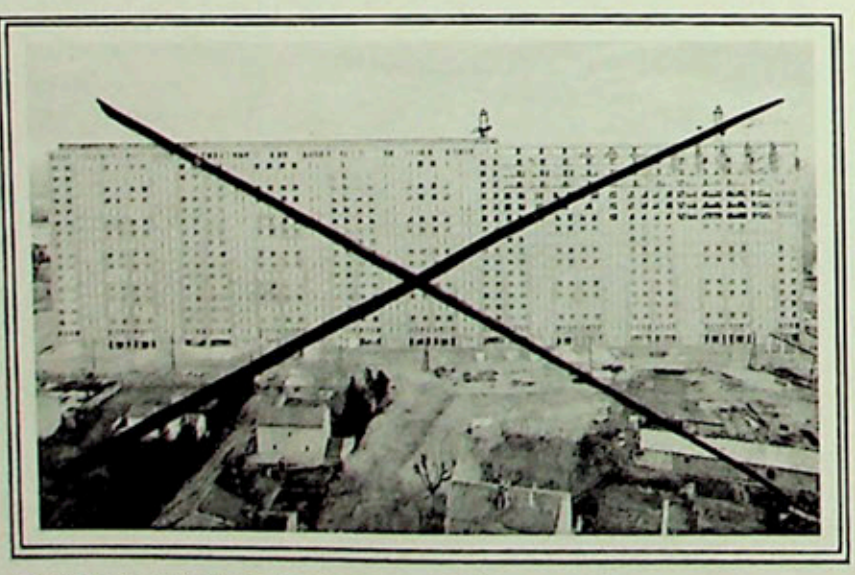
E. A. / Je ne crois absolument pas au travail en équipe, bien qu'il soit à la mode d'en parler. C'est encore une façon d'éviter le problème capital de l'invention. On s'est

S'opposant à l'horizontalité des autres bâtiments, des groupes irréguliers de tours de onze niveaux dessinent un paysage volontairement un peu théâtral. Ici leur regroupement par quatre arrive à former une grande cour intérieure avec des fentes. Le percement libre des ouvertures apporte un élément de variété sans tomber dans le baroquisme. Il permet en outre d'adapter la forme des fenêtres et leur hauteur d'allège aux commodités intérieures.

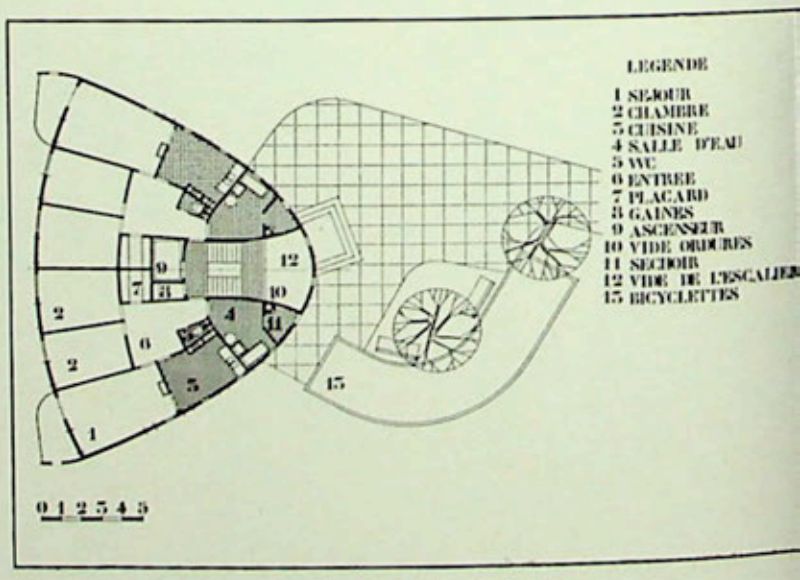
ex nihilo un paysage urbain complexe, vivant et singulier. La zone forme un enclos de quatre hectares où ont été plantés 1500 arbres. Ce sont ces futurs arbres qui expliquent la forme ondulante des bâtiments. L'architecte en effet a voulu que, comme dans certa villes anglaises, l'architecture ait l'air de les contourner. Lorsque ceux-ci auront poussé, on ne pourra plus voir la couronne de bâtimen d'un seul coup d'œil et la crèche se trouvera entourée d'un vaste pa



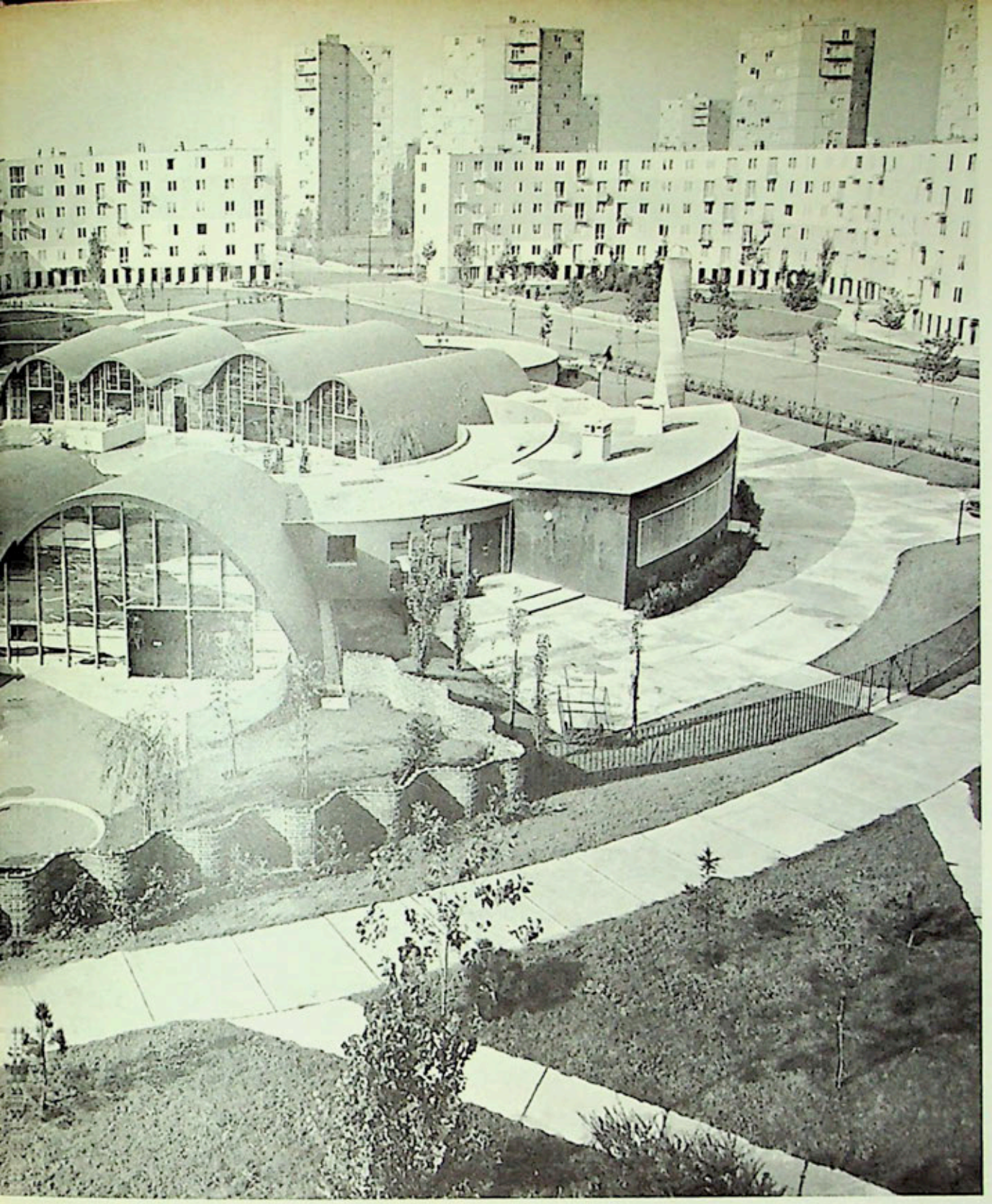
Ce détail de façade d'une des tours de la cité des Courtilières à Pantin montre que l'aspect extérieur d'une H.L.M. n'est pas forcément synonyme de monotonie et de vulgarité. Chaque ouverture comprend une porte-fenêtre permettant de voir de l'intérieur ce qui se passe en bas, une partie fixe vitrée, plus haute, servant à donner de la lumière et une partie ouvrante servant à la ventilation. La disposition en quinconce des fenêtres supprime l'habituelle impression de superposition régulière et permet plus difficilement de se rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur des logements.



C'est avant tout contre ces immenses bâtisses sans âme et sans grâce — ces « clapiers » dit-il avec raison — que s'insurge Emile Aillaud. Cette hideuse H.L.M. qui déshonore le paysage d'Avignon ne représente malheureusement pas un cas isolé. Le manque de goût et d'imagination qui se dégage d'une semblable architecture révèle de la part de ses auteurs un mépris total pour ceux qui l'habiteront, « mépris qui confine à [illegible]uté mentale et à l'esprit de ségrégation ».



Plan d'une des tours de Forbach. Celle-ci, de forme parabolique, fait ouvrir toutes les pièces d'habitation au Midi et sur une seule façade (1: séjour 2: chambres) et rejette les pièces de service à l'arrière (3: cuisine - 4: salle d'eau - 5: W.C. - 6. entrée 7: placard - 8: gaines - 9: ascenseur - 10: vide-ordures 11: séchoir - 12: vide de l'escalier - 13: bicyclettes).



C'est volontairement que l'architecte a donné à la crèche des Courtilières « l'aspect d'un jouet d'enfant haut en couleurs » et un peu compliqué. Les voûtes ont été faites en briques, sans coffrage, et leurs formes irrégulières correspondent à l'agencement intérieur. Une particulière impression de légèreté est donnée par de grands vitrages et une structure que rien ne semble porter. C'est un bon exemple d'architecture vivante, parfaitement adaptée à sa fonction.

habitué à une architecture où la morale a rendu l'invention presque honteuse, une architecture honnête, « propre », mais pas plus. Pour moi, l'architecture doit suivre la même démarche que les arts, une démarche intuitive et donc essentiellement personnelle. Quant au sociologue, l'architecte a peut-être intérêt à parler avec lui, mais les données qu'il propose risquent de stériliser celui-ci. Le sociologue est surtout un historien, il ne voit pas dans l'avenir.

G. H. / *Au même colloque, vous avez attaqué également certaines habitudes actuelles, celle par exemple de concentrer tous les magasins dans des centres commerciaux. Que reprochez-vous à ce système?*

E. A. / Je suis hostile, en effet, à cette fausse modernité du centre social. J'essaye au contraire de faire partout de vraies places closes, sans voitures, comme on en voit en Italie. Le centre commercial est possible en Amérique où l'on a gardé l'habitude, un peu « western », d'aller à la ville pour faire ses courses. Ici, le commerce est plus mêlé à la vie. Je n'aime pas ces supermarchés qui ferment d'un seul coup à huit heures du soir et donnent ensuite une impression de désert. Je déteste ces architectures glacées où l'on ne sent jamais la chaleur du contact. Les cités que je construis sont des cités pauvres qui nécessitent des lieux de rencontre, de réunion. Dans des quartiers riches, le problème ne se pose pas de la même façon. On ne traîne pas dehors; on rentre chez soi parce qu'on y trouve un grand confort, beaucoup de distractions. On s'y réunit. Les plus pauvres se retouvent plutôt dans la rue. C'est pourquoi je vois des cités populaires, communes, chaudes, grouillantes. La place de Pantin grouille de monde en permanence; c'est un lieu de séjour.

G. H. / *Quittons le domaine de l'urbanisme, voulez-vous, et parlons un peu de l'architecture elle-même. Avec quels matériaux, quels procédés construisez-vous?*

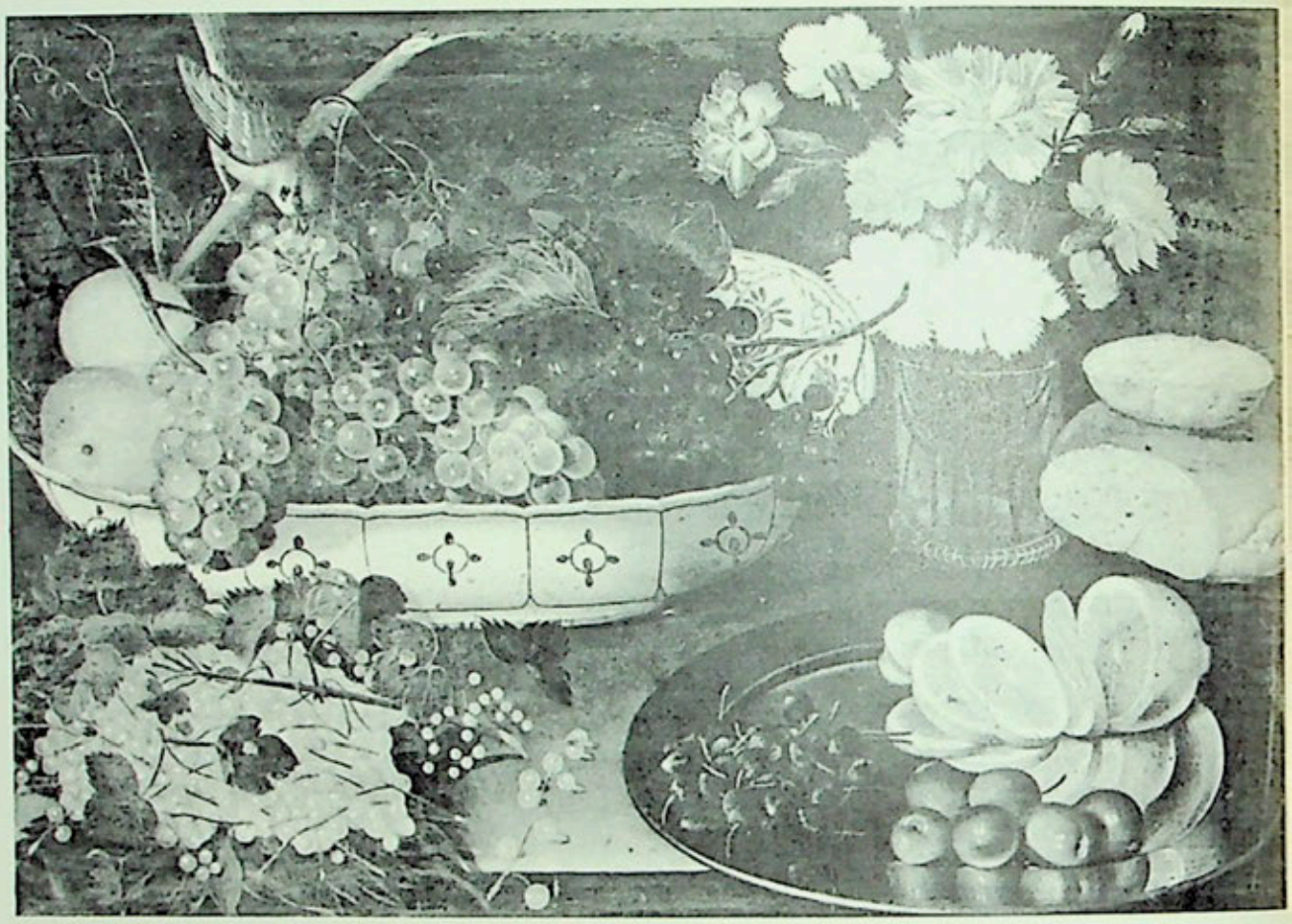
E. A. / Avec n'importe quel matériau. Aussi bien du parpaing que du béton. Dans mes cités récentes, j'ai utilisé le procédé Camus, de la grosse préfabrication. A Forbach, j'emploie un procédé de coffrages glissants. Maintenant, j'essaye l'argile expansée. Dans ce domaine, il n'y a qu'une seule règle: quand on adopte un procédé de construction, construire vraiment dans son esprit. Perret disait justement: « Une technique parlée en poète conduit en architecture ». Pour moi, une technique doit être ressentie et appliquée au maximum de ses possibilités. Le défaut de la plupart des architectes français est de concevoir d'abord une architecture et de l'exécuter ensuite indifféremment avec l'un ou l'autre procédé. Or une certaine technique implique sa philosophie. Le béton glissé, par exemple, est un voile. Eh bien, il faut lui garder son caractère de matière moulée. Ce n'est plus le béton d'ossature qui est un complexe poteaux-poutres, c'est au contraire une membrane molle qui durcit et monte comme une matière moulée. *(Suite p. 54)*

Coup d'œil sur les gran

Le prix atteint par un tableau, un objet d'art, ou un meuble ancien est fonction de différents facteurs qui lui sont propres: nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.

Cours des monnaies étrangères au moment des ventes: 1 livre anglaise*: 13.50 fr. français;* 1 dollar: *4.80 francs français.*

Les prix indiqués dans l'article s'entendent sans les frais.



TABLEAUX ANCIENS

Depuis le début de l'année, l'attention s'est concentrée sur les peintures hollandaises du XVIIe siècle. La belle collection de petits tableaux extrêmement attrayants réunie par J. C. H. Heldring, d'Oosterbeek

2

en Hollande, a été vendue chez Sotheby le 27 mars. Mais l'œuvre la plus importante présentée cette saison a été « le Joyeux joueur de luth », de Frans Hals, vendu chez Parke-Bernet le 1er mai, avec la collection Oscar B. Cintas.

Sotheby, 27 mars.
Collection J. C. H. Heldring.

La collection Heldring a été réunie au cours de longues années, avec un rare

---

Au-dessus du titre: Médaillon constituant le fond d'une boîte en or offerte par Marie de Médicis au Cardinal de Richelieu. L'œil et la bouche sont ceux de la reine. Ce médaillon a figuré il y a plusieurs années dans une vente publique.

1 *Francesco Codino:* Nature morte. *Vendu £ 5.600, avec trois autres peintures semblables chez Sotheby, le 27 mars. (Voir page 43, col. 1.)*

2 *Nécessaire de campagne du Prétendant, Charles Edouard Stuart, vendu £ 7.000 chez Christie le 20 mars. (Voir page 47, col. 2.)*

3 *Van Gogh:* L'asile de Saint-Rémy. *Vendu £ 92.000 chez Sotheby, le 24 avril. (Voir page 45, col. 1.)*

des ventes de printemps

discernement. Elle comprenait des œuvres d'Avercamp, Van Goyen, Rembrandt, Ruysdael, Saenredam, Adriaen Brouwer, Emmanuel de Witte, Seghers et Adriaen Van Ostade. Il y avait aussi une série de panneaux circulaires par Abel Grimmer, « les Quatre saisons » qui atteignirent £ 23.000. Lors de cette vente d'importance internationale, la première de l'année, les prix ont dépassé les prévisions.

On a vendu notamment :

« Deux tortues brésiliennes se battant ». Peinture anonyme du XVIIe siècle. Papier collé sur bois. 30,5×51 cm. Oeuvre mineure mais charmante, pour laquelle on a proposé différentes attributions, notamment Albert Eckhout, qui peignit des sujets brésiliens lorsqu'il accompagna le comte Jean-Maurice de Nassau, gouverneur du Brésil de 1637 à 1644. £. 3.100.

Pieter Saenredam : « Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem ». Signé et daté 1628, bois 37×46 cm. On pense qu'il s'agit de la première œuvre du peintre représentant l'un de ces intérieurs d'église qui le rendirent célèbre, car c'est en 1628 qu'il commença à représenter des sujets d'architecture. La pureté, la luminosité étonnantes du tableau justifient le prix de £ 36.000 qu'il a atteint.

Adriaen Brouwer : « Paysans à l'auberge ». Bois. 23×18 cm. Une turbulente petite peinture, avec les qualités frénétiques d'un Goya tardif. £ 11.200.

Francesco Codino : Quatre « Natures mortes ». Signées d'initiales et datées 1631, 38×53,5 cm. Ces quatre charmantes natures mortes, qui ne faisaient pas partie de la collection Heldring mais ont figuré à la même vente, ont atteint ensemble le prix surprenant de £ 5.600.

Palais Galliera. 30 mars 1963.

Dans une vente qui comportait d'autre part de beaux dessins de Watteau, un petit tableau de Guardi, très joli et très commercial, « l'Entrée d'un palais », (Bois 19,33×15,6 cm.) a été vendu 100 000 fr.

New York, Parke Bernet. 13 avril.
Collection Charles E. Dunlap.

Dans cette vente, qui comprenait des tableaux et des objets d'art du XVIIIe siècle, on remarquait deux jolies peintures françaises : « La Belle villageoise », de François Boucher, signé, 42×32,5 cm : $ 22.500 et le portrait d'un « Jeune homme dessinant », par Chardin, 46×38 cm : $ 20.000.

New York, Parke-Bernet. 1er mai.
Collection Oscar B. Cintas.

Il s'agissait d'une sélection de maîtres anciens de la collection Cintas, de qualité variable et nettement surestimée dans le catalogue. On sait que les peintures de l'école espagnole avaient été réunies dans l'intention de former éventuellement la base d'une Galerie Nationale projetée à la Havane. Oscar B. Cintas (1887-1957), magnat des chemins de fer et des sucreries, qui fut à un moment donné ambassadeur de Cuba à Washington, laissa toute sa collection à une fondation destinée à aider les artistes cubains. Le besoin de fond imposa la vente d'une partie de la collection.

Frans Hals : « Le joyeux joueur de luth ». 90×75 cm. $ 600.000. Ceci représente le plus haut prix atteint cette année en vente publique. C'est aussi le record pour un tableau de Frans Hals. Le record précédent avait été obtenu chez Sotheby en 1960, pour le « Portrait d'un cavalier » payé $ 509.000. L'avant-dernier enchérisseur chez Sotheby, un marchand londonien, prit sa revanche à New York en achetant le tableau de la collection Cintas. Le prix était relativement plus bas que l'estimation officielle, mais il est extrêmement hasardeux d'avancer des chiffres pour des œuvres de cette classe. Il est intéressant de noter que cette peinture venait de la collection Rothschild de Waddesdon Manor.

Pour quelques autres peintures de la vente, certaines attributions semblaient douteuses ; un petit Rembrandt, représentant une jeune fille, considéré comme un portrait d'Hendrickje Stoffels valait plus que les $ 260.000 qu'il a atteint. Il y eut pourtant une surprise, avec un « Portrait de la princesse Tufialkin », par Madame Vigée Lebrun, signé et daté, Moscou 1800. Elle est peinte devant un brillant ciel bleu, ses cheveux roux tombant sur son manteau rouge. Madame Vigée-Lebrun demeura à Saint-Pétersbourg de la Révolution jusqu'en 1800. Il semble que le nom du modèle ne soit pas Tufialkin mais Narishkin. Sa famille était trop illustre pour accepter aucun titre et il est probable que la jeune fille n'était pas princesse. Le tableau a été acheté par le Musée de Columbus (Ohio) pour $ 24.000.

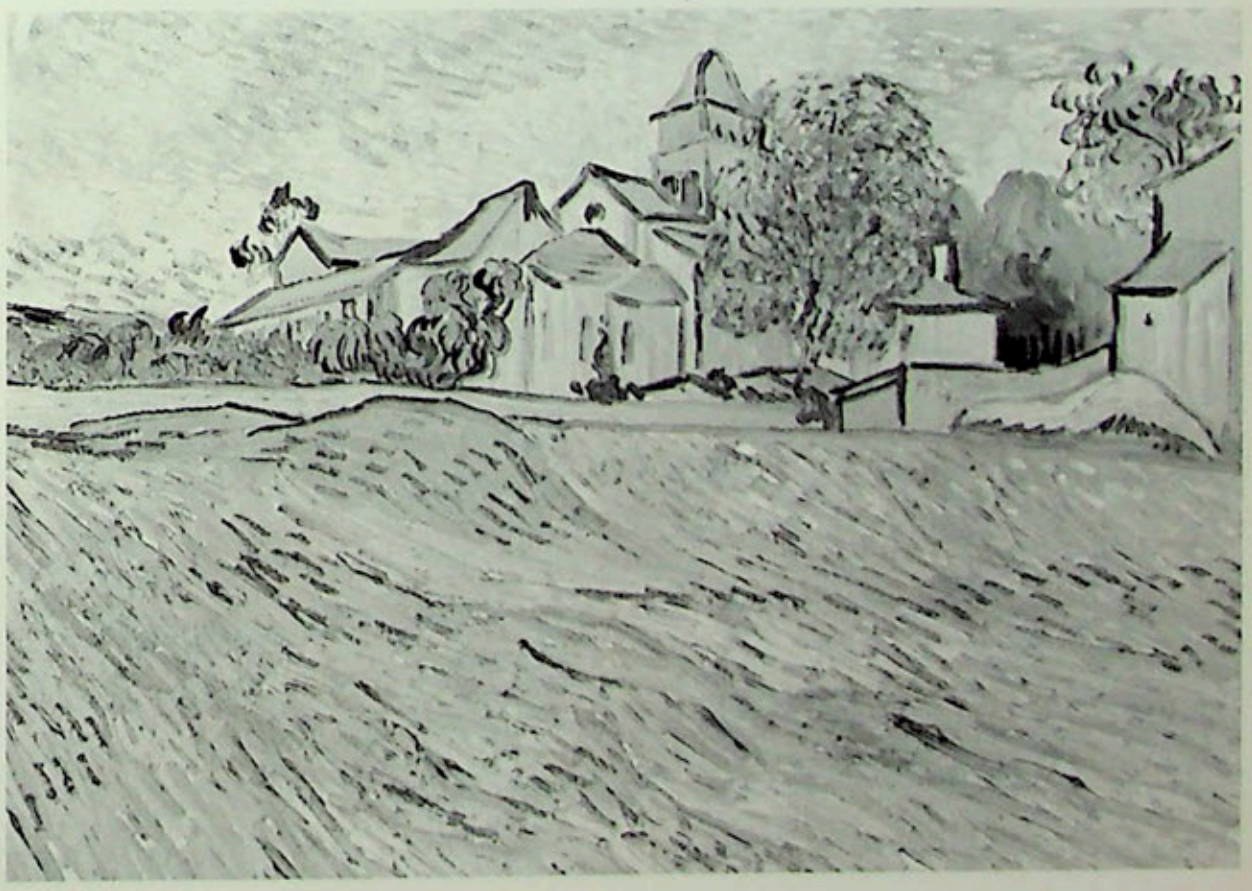
XIXe ET TABLEAUX MODERNES

New York, Parke-Bernet, 27 février.
Collection Lester H. Dana.

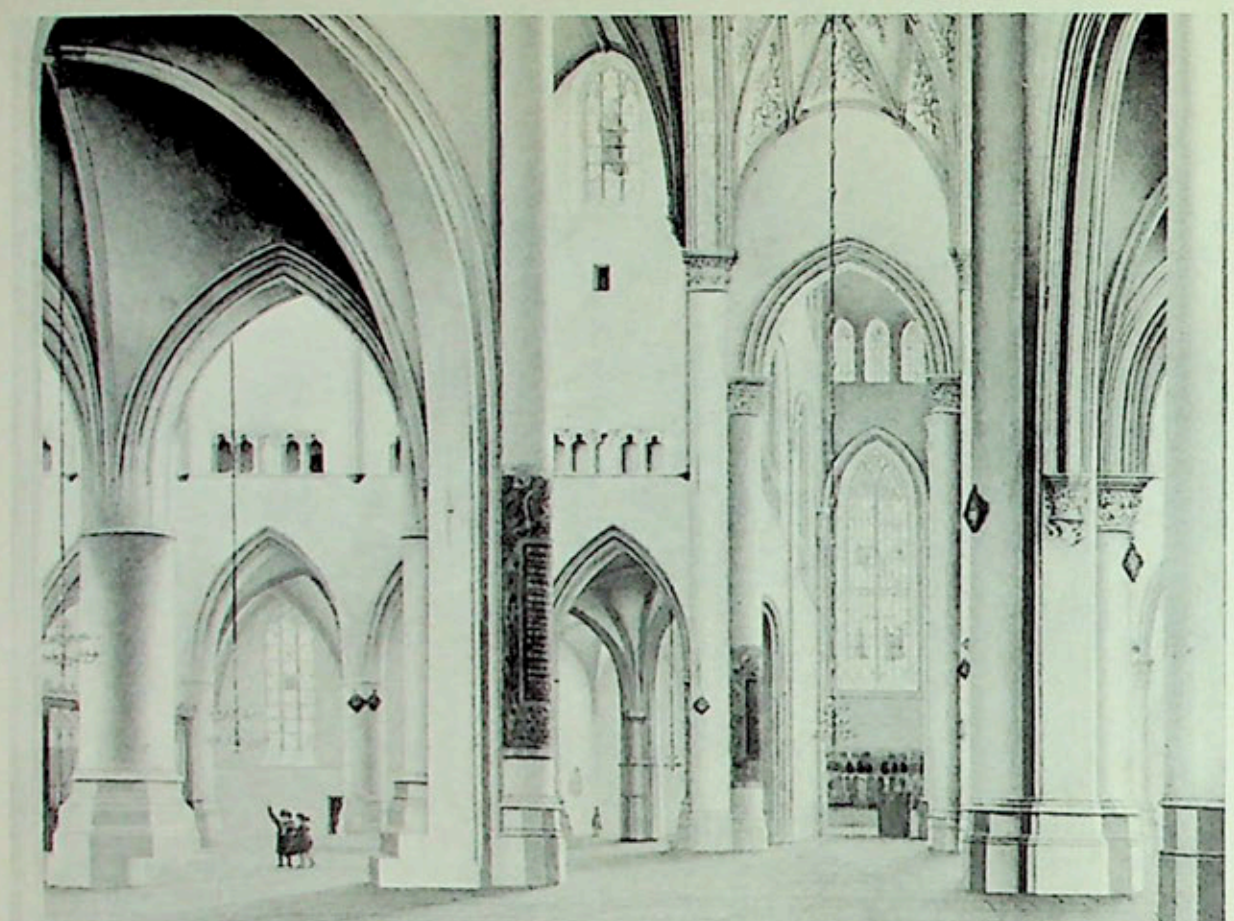
Il est très difficile d'organiser une vente d'œuvres modernes achetées tout récemment. La difficulté vient du fait que les marchands ayant les artistes sous contrat ne paient pas généralement dans les ventes publiques les prix du marché normal. Ils ne peuvent raisonnablement le faire, et les vendeurs risquent des déceptions sur ce point. Dans des ventes de cette sorte, certaines réputations risquent de pâtir, bien que beaucoup résistent fort bien.

Georges Mathieu « Enthymène rose ». Peinture 6.I.C.A. 29, 89×146 cm, $ 1.000.

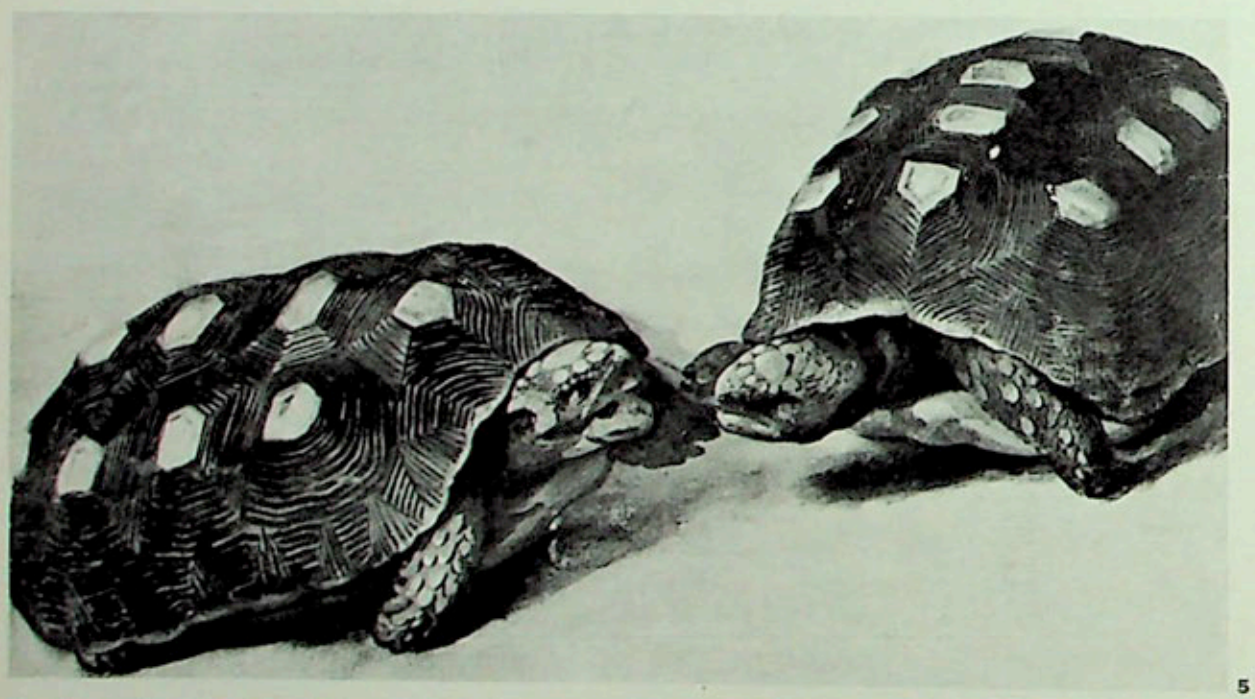
Pierre Soulages : « 28 juillet 53 ». 194×130 cm, $ 7000.



3



4



5

4 *P. Saenredam:* Intérieur de l'église Saint-Bavon à Haarlem. *Vendu £ 36.000 chez Sotheby, le 27 mars. (Voir page 43, col. 1.)*

5 *Peinture anonyme, XVIIe s.:* Deux tortues. *Vendu £ 3.100 chez Sotheby, le 27 mars. (Voir page 43, col. 1.)*

6 *Montre de Bréguet. Vendue £ 3.400 chez Sotheby, le 24 avril. (Voir page 54, col. 3.)*

7 *E. Vigée-Lebrun:* La princesse Tufialkin. *Vendu $ 24.000 chez Parke-Bernet, le 1er mai. (Voir page 43, col. 2 et 3.)*

8 *Pablo Picasso:* Pipe, verre et poire coupée. *Collage et peinture sur bois. Vendu £ 8.500 chez Sotheby, le 24 avril. (Page ci-contre, col. 3.)*

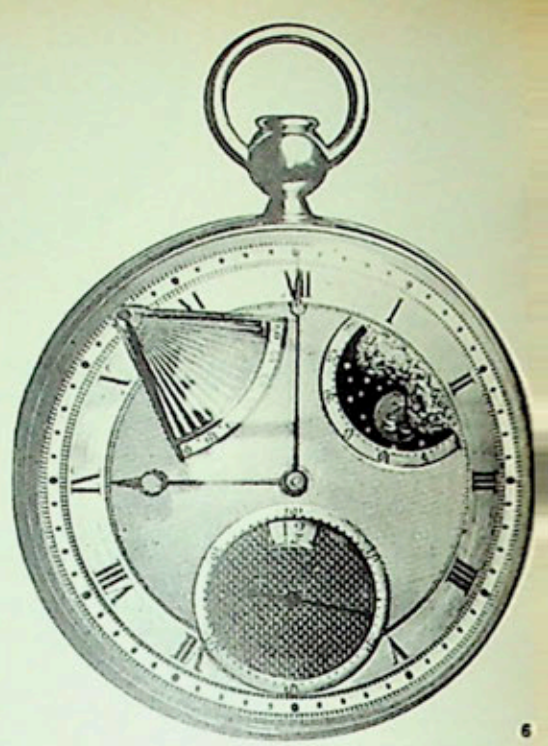
Sam Francis: « Sans titre ». Daté 1953, 147,5×96,5 cm. $ 10.000.

Mark Tobey: « Opaline », aquarelle et tempera, 43,5×29 cm. $ 3250.

Paris, Palais Galliera, 23 mars. Collection Octave Linet.

Octave Linet, qui est mort l'année dernière, était peintre et collectionneur. Il a laissé au musée de Tours trente-sept tableaux primitifs et douze sculptures. Le reste de la collection, extrêmement intéressante quoique de qualité variable, a été vendu au profit de la Croix-Rouge.

J. B. Jongkind: « Au Roi du Désert ». Signé et daté 1885. 35×53 cm. Cette petite peinture, qui appartient au début de la carrière de Jongkind, était de très grande qualité. Récemment nettoyée et trop vernie, elle a pourtant été vendue 100 000 fr.



6

Eugène Boudin: « Scène de plage ». Signé. 41×65 cm. Peint vers 1863 : 122 000 fr.

Paris, Palais Galliera. 24 mars.

Il y eut avant la vente une certaine inquiétude de la part des acheteurs et des vendeurs. Beaucoup d'œuvres avaient été présentées en ventes publiques moins de trois mois plus tôt à Londres et à Milan et n'avaient pas atteint les prix demandés. On pensait que les œuvres mineures d'artistes contemporains « chers » ne pouvaient être vendues à n'importe quel prix. La vente du palais Galliera prouva bien qu'il n'en est rien. Les œuvres trouvèrent des acquéreurs à des prix qui n'étaient pas exceptionnels mais parfaitement raisonnables.

Jean Arp: « Sirène ». Bronze N° 2/5, haut. 56 cm, 16 000 fr.

Pablo Picasso: « Femme debout ». Bronze. N° 6/10, haut. 24 cm, 12 000 fr.

Viera da Silva: « Rio de Janeiro ». Huile sur toile. Signée. 33×41 cm, 12 000 fr.

Paul Klee: « Tanzerin ». Huile sur toile. Signée. 34×24 cm, 45 000 fr.

Max Ernst: « Galapagos, 1955 ». Huile sur toile. Signée. 81×100 cm, 49 000 fr.

New York, Parke-Bernet. 27 mars. Collection de Mrs. June Sellin et autres.

Cette vente n'a pas été un grand succès. Bon nombre de peintures n'ont pas trouvé d'acquéreurs. Beaucoup avaient été jugées assez importantes pour mériter une reproduction en couleurs dans le catalogue, mais leur qualité n'était pas suffisante pour susciter un grand intérêt. Les résultats médiocres de cette vente semblent indiquer le recul d'un certain genre de tableaux acquis récemment à des fins spéculatives. Une autre raison de cet échec fut l'optimisme excessif du vendeur qui avait fixé des prix trop élevés pour tenter les acquéreurs éventuels. La vente comprenait des œuvres de Vlaminck, Modigliani, Van Dongen et Kokoschka.

Londres Sotheby. 24 avril. Collection Albert Wolf.

La première vente de peintures impressionistes et modernes d'importance internationale pour cette année comprenait un

groupe de bonnes peintures du 19e et du 20e siècle. Une grande partie des tableaux avaient été acquis à Berlin, entre 1920 et 19930, chez Cassirer et chez M. Goldschmidt. A une ou deux exceptions près, les prix ont été élevés. Un renouveau de confiance pour cet aspect particulier du marché a coïncidé avec une atmosphère plus favorable à Wall Street.

Claude Monet: « Bateaux de pêche au large de Pourville ». Signé, 54 × 66 cm. Peint en 1882, ce tableau fait partie d'une série représentant des bateaux de pêche, un peu vides peut-être, mais très frais et attrayants de couleurs. £ 30.000.

Vincent Van Gogh: « L'asile de Saint-Rémy ». 44,5×60 cm. Peint à la fin de l'été ou à l'automne de 1889, durant le séjour de l'artiste à Saint-Rémy, bien que le tableau ait été d'abord considéré comme une vue d'Auvers. Pendant la plus grande partie de son séjour à l'asile, Van Gogh, confiné dans sa chambre y peignit la série des champs de blé. Il dut exécuter ce tableau durant l'une de ses rares « escapades » hors des murs de l'asile. La peinture a été achetée £ 92 000 par Elizabeth Taylor et le Time Magazine a écrit: « Le dernier en date des noms qu'il faut désormais lier à celui d'Elisabeth Taylor est Vincent Van Gogh... »!

Dans la même vente, mais ne faisant pas partie de la collection Wolf:

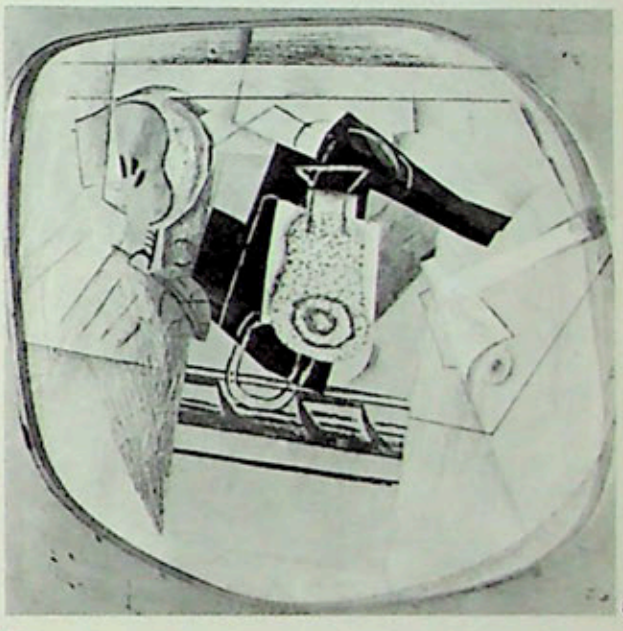
Henri Matisse : « Coupe d'oranges ». Signé. 54×65 cm. Peint à Issy-les-Moulinaux au printemps 1916. Déroutant pour ceux qui n'aiment que les « intérieurs » de Nice, cette peinture était d'une force étonnante. Elle a été achetée £ 12 000 par la fille de Matisse, Marguerite Duthuit, qui ne possédait pas de toiles de cette période, dont les exemplaires sont rares.

Amedeo Modigliani: « Garçon rouge ». Signé. 90×58,5 cm. Zborowski, qui vendit cette peinture en 1920 disait que Modigliani l'avait peinte en un jour, à Reims, pendant la retraite de la Marne. Il l'acheva dans la soirée, puis s'effondra et s'endormit sur le plancher. Le modèle est un jeune belge inconnu. £ 24 000.

Stanislas Lépine: « Paysage ». Signé. Bois. 16,5×28 cm. Peint vers 1855-1860. Cette charmante petite peinture a beaucoup des qualités des premières toiles de Corot. £ 14 000.

Pablo Picasso: « Pipe, verre et poire coupée ». Collage et peinture sur bois. 38,5×38,5 cm. Forme irrégulière. £ 8500. Peint à Paris en 1914. Il est très difficile de porter un jugement sur le marché des peintures cubistes de la meilleure période. Celle-ci aurait pu faire plus que £ 8500. Il est possible que sa forme insolite l'ait empêché d'atteindre son véritable prix.

7



8

DESSINS ANCIENS

Londres, Sotheby. 12 mars.

La vente de dessins anciens de ce printemps chez Sotheby, comprenait deux œuvres de Rembrandt, qui n'étaient pas exceptionnelles, « Un aveugle appuyé sur un bâton », qui fit £ 3200 et « Le publicain et le pharisien », vendu £ 2200. A la même vente figurait un dessin de Canaletto représentant Warwick, la ville et le château vus des jardins du Prieuré. Le bâtiment lui-même a été démoli en 1925 et ré-édifié à Richmond, en Virginie. Le dessin a fait £ 4200. Les prix élevés semblent être la règle pour les dessins anciens et la chance de faire des « découvertes » devient de plus en plus illusoire.

Londres, Christie. 25 et 26 mars.

Léonard de Vinci: « Tête de vieillard ». Caricature, dessin à l'encre brune exécuté probablement en 1489. L'apparition d'un dessin de Léonard sur le marché est un événement peu courant. Un autre sujet aurait été sans doute plus intéressant et plus attrayant à la fois. Celui-ci était pourtant un témoignage de l'imagination inépuisable et de la forme d'esprit singulière de Léonard. £ 14.000.

9

ment le record mondial pour une gravure de Rembrandt.

Rembrandt: « Portrait de Jan Six ». 3e état. 24,6×19 cm. £ 7200.

Albert Dürer: « Adam et Eve ». 4e état (sur 5), 24,6×19 cm. £ 3400.

Rembrandt: « Les Trois arbres ». Etat unique. 21,7×28,5 cm. £ 2200.

Albert Dürer: « Melancolia ». 2e état 24,2×19 cm. £ 2100.

AUTOGRAPHES

Paris, Hôtel Drouot. 2 avril.

Lettres de Van Gogh à son frère Théo. L'apparition sur le marché de ces trois importantes lettres de Van Gogh à son frère a suscité un grand intérêt. La première fit 40 000 fr. Après avoir remercié son frère de lui avoir envoyé des couleurs de Paris, Van Gogh décrit l'avancement de son travail sur le « Semeur aux nuages blancs », son tableau intitulé « le Zouave », ses lectures, et demande pour finir l'envoi d'autres couleurs (Tome III, p. 241 de la Correspondance Complète). La seconde lettre, vendue 24 500 fr., parle longuement de Gauguin (Op. cit. Tome III, p. 262). La troisième atteignit 21 500 fr. (Op. cit. Tome III p. 264). Toutes les trois étaient ornées d'excellents dessins à la plume.

Londres, Sotheby. 24 avril.

Carte postale de Van Gogh à Anton Kerssemakers Simonis, datée « Neunen '85 ». £ 2250. Ce prix assez surprenant s'explique probablement par le succès des

10

Paris, Palais Galliera. 30 mars.

Jean-Antoine Watteau: « Têtes d'hommes ». Dessin à la sanguine, 22,5×33 cm, 181 000 fr. Tous les collectionneurs de dessins du XVIIIe désirent posséder un très beau Watteau. Ils sont pratiquement impossibles à trouver aujourd'hui. Celui-ci atteignit la somme énorme de 181 000 fr. Sa qualité exceptionnelle, et la rareté d'une pièce de ce genre justifie pourtant un tel prix. Le dessin était en meilleur état qu'il n'apparait sur la photographie, les déchirures étant beaucoup moins visibles. Mais le fait le plus remarquable est peut-être qu'il figurait à la vente avec trois autres dessins de Watteau, tous de qualité comparable, et dont les prix s'échelonnèrent de 82 000 à 180 000 francs.

ART GRAPHIQUE

Londres, Sotheby. 7 mars.
Collection de Henry Harper Benedict.

En 1961, on vendait à Berne les gravures de Rembrandt de la collection Strolin. Après celle-ci, la collection Benedict était sans doute le plus important ensemble de gravures de maîtres anciens vendues depuis la guerre. Les prix ont nettement monté depuis 1961. Une vue d'Amsterdam par Rembrandt, vendue 8400 fr.s., lors de la vente Strolin, atteignit à Londres £ 1200, dans un état analogue. La vente vit égale-

11

122

lettres vendues à Paris deux semaines plus tôt. Celle-ci comportait un petit dessin à l'encre sépia représentant des planteurs de pommes de terre (Op. cit. Tome II, lettre N. 399a).

MEUBLES ET OBJETS D'ART

Paris, Palais Galliera. 26 mars.

Importante « console en bois doré » d'époque Régence. Haut. 92 cm. Larg.: 2 m 10. Les ventes de meubles de très grande classe n'ont pas encore commencé cette année, mais cette magnifique console ornée de trophées guerriers avec un épais dessus en marbre rouge a atteint 88 000 fr. Elle provient de la collection du Comte et et de la Comtesse X. qui comprenait des tableaux, des sculptures, des tapisseries et des meubles de haute qualité.

ARGENTERIE

Londres, Christie. 20 mars.

« Nécessaire de campagne du Prétendant, Charles Edouard Stuart », exécuté par Ebenezer Oliphant. Edimbourg, 1740. Cette relique de l'une des figures les plus romantiques de l'histoire d'Angleterre était vendue par le Vicomte Bury. Elle fut retrouvée dans la tente de « Bonny Prince Charlie » après la désastreuse défaite de Culloden en 1746. Le duc de Cumberland, vainqueur du Prétendant et de ses partisans écossais, donna l'objet à son aide de camp, George Keppel, Vicomte Bury. Il était resté dans la famille depuis cette époque. £ 7000.

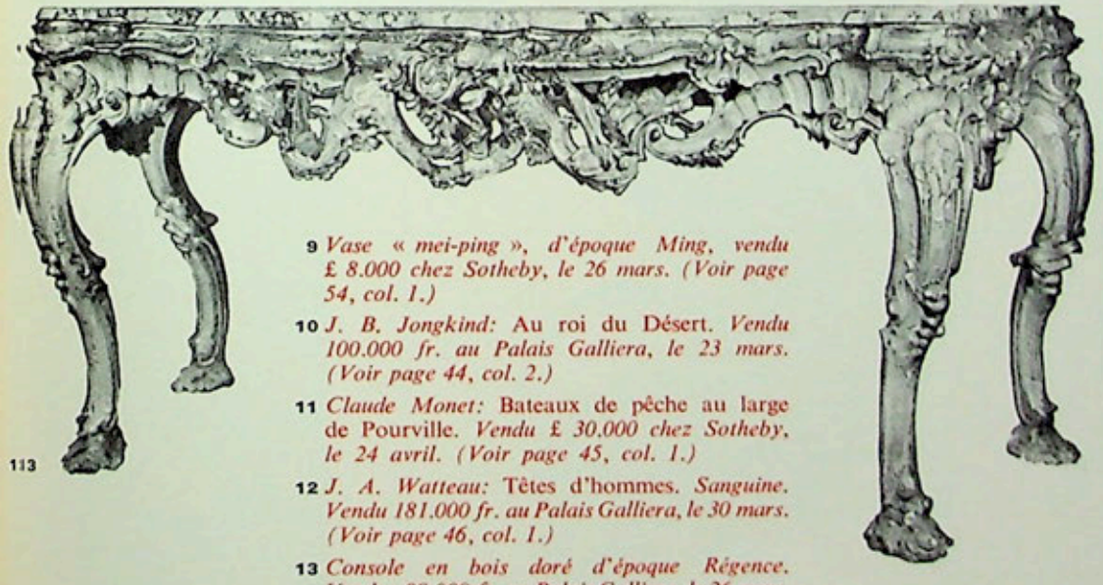
ART ANTIQUE

New York, Parke-Bernet. 5-6 avril. Collection Randolph Hearst.

« Oenochoé à figures noires ». Vers 620-610 av. J.-C. Haut. 41 cm. $ 2.500. La collection ne comprenait pas, à proprement parler, de chefs-d'œuvre, mais un certain nombre de beaux vases de grande taille remarquablement bien conservés, qui atteignirent des prix élevés.

ART D'EXTRÊME-ORIENT

On dit que la forte hausse récemment enregistrée sur les prix des porcelaines et œuvres d'art d'Orient est due autant à leur rareté qu'à l'assouplissement des réglements monétaires décidé par le gouvernement japonais. Les Japonais qui sont certainement les collectionneurs d'objets orientaux les plus assidus, peuvent maintenant acheter en Europe et en Amérique. Les œuvres remontant aux premières dynasties spécialement sont susceptibles de subir des hausses très vives. *(Suite en page 54)*



113

9 *Vase « mei-ping », d'époque Ming, vendu £ 8.000 chez Sotheby, le 26 mars. (Voir page 54, col. 1.)*

10 *J. B. Jongkind:* Au roi du Désert. *Vendu 100.000 fr. au Palais Galliera, le 23 mars. (Voir page 44, col. 2.)*

11 *Claude Monet:* Bateaux de pêche au large de Pourville. *Vendu £ 30.000 chez Sotheby, le 24 avril. (Voir page 45, col. 1.)*

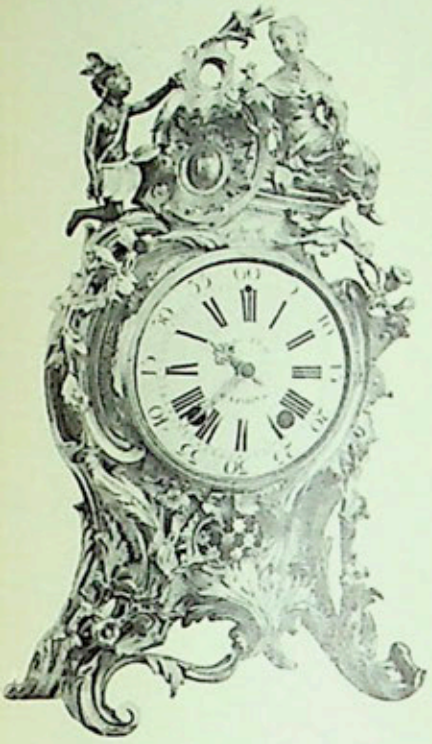
12 *J. A. Watteau:* Têtes d'hommes. *Sanguine. Vendu 181.000 fr. au Palais Galliera, le 30 mars. (Voir page 46, col. 1.)*

13 *Console en bois doré d'époque Régence. Vendue 88.000 fr. au Palais Galliera, le 26 mars. (Voir ci-dessus.)*

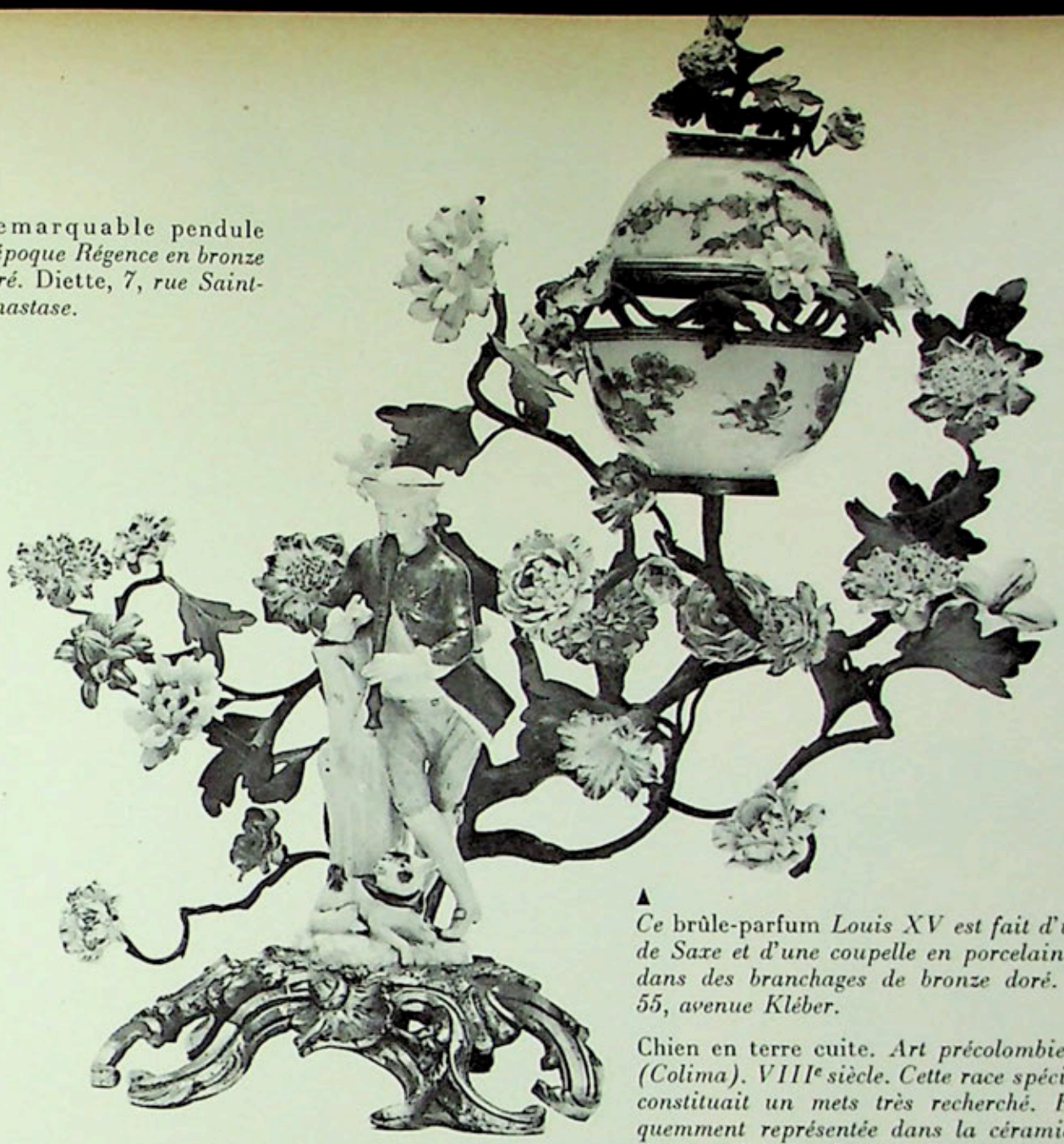
beaux objets sur le marché

Joueuse de polo. *Terre cuite chinoise d'époque Tang (618-907). Les représentations équestres sont parmi les plus intéressantes et les plus belles des figurines de terre cuite trouvées dans les tombes de cette période. Long.: 32 cm.* Y. Ch. Bazin, *8, rue Saint-Julien-le-Pauvre.*

arisien

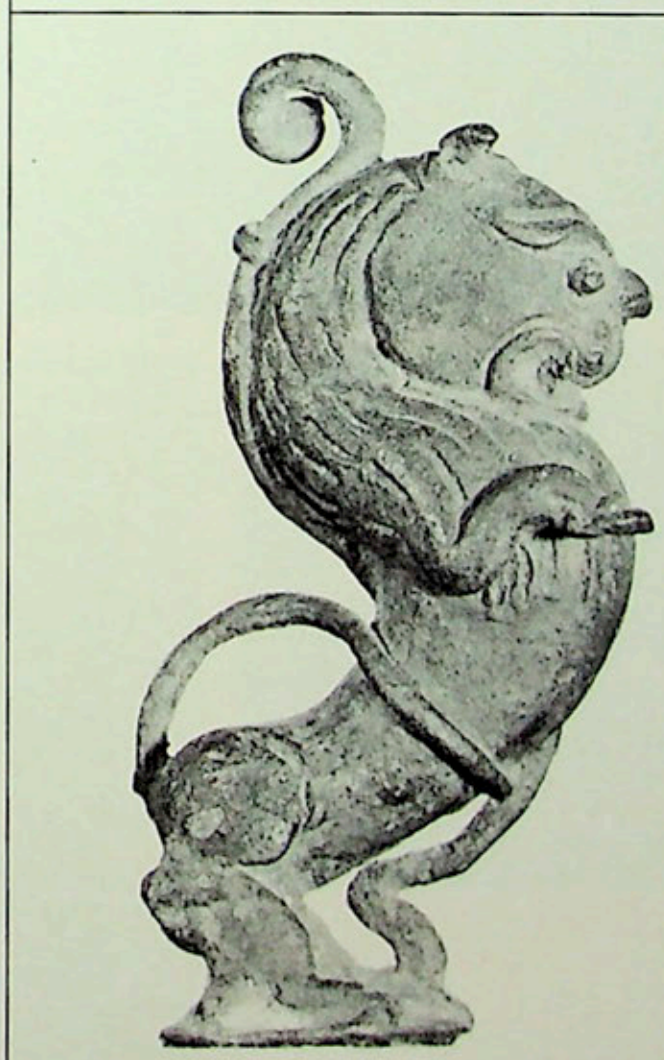


Remarquable pendule *d'époque Régence en bronze doré.* Diette, *7, rue Saint-Anastase.*



▲
Ce brûle-parfum *Louis XV est fait d'une figurine de Saxe et d'une coupelle en porcelaine du Japon dans des branchages de bronze doré.* D. Aaron, *55, avenue Kléber.*

Chien en terre cuite. *Art précolombien. Mexique (Colima). VIIIe siècle. Cette race spéciale de chien constituait un mets très recherché. Elle est fréquemment représentée dans la céramique de cette région.* Galerie Opéra, *30 avenue de l'Opéra.*
▼



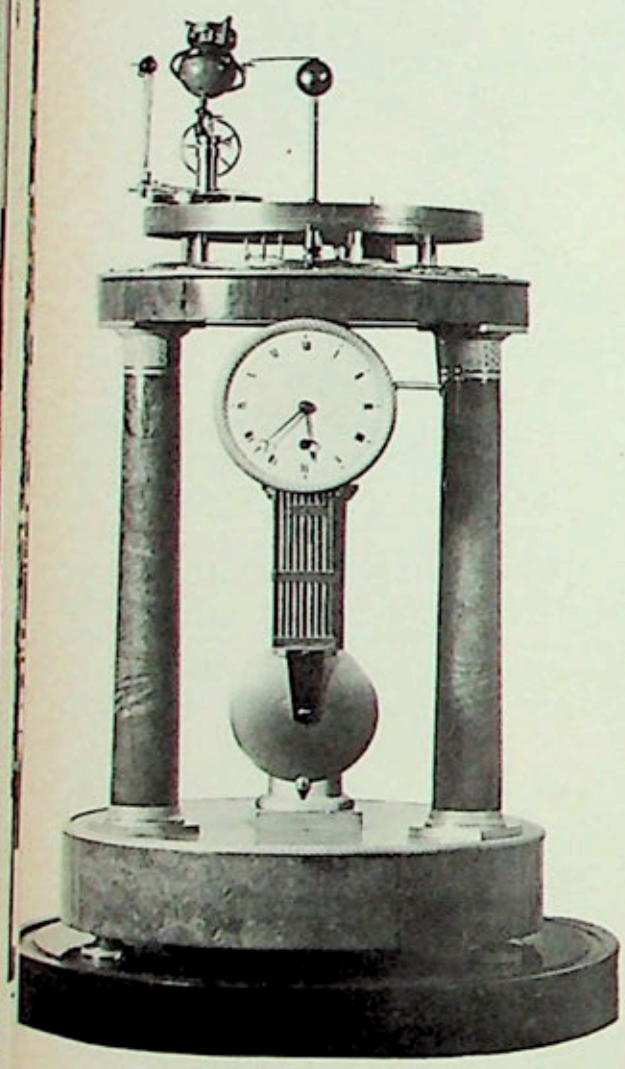
◄ Lion dressé. *Bronze. IXe-Xe s. Ce beau spécimen de l'art indo-javanais vient de la région de Prebanan où s'éleva, sous la dynastie civaïte de Mataram, un vaste ensemble de temples bouddhistes qui fut la dernière expression de l'art dit de Java-Central, H.: 8 cm.* Moreau-Gobard, *16, avenue Georges V.*

A l'extrême-gauche

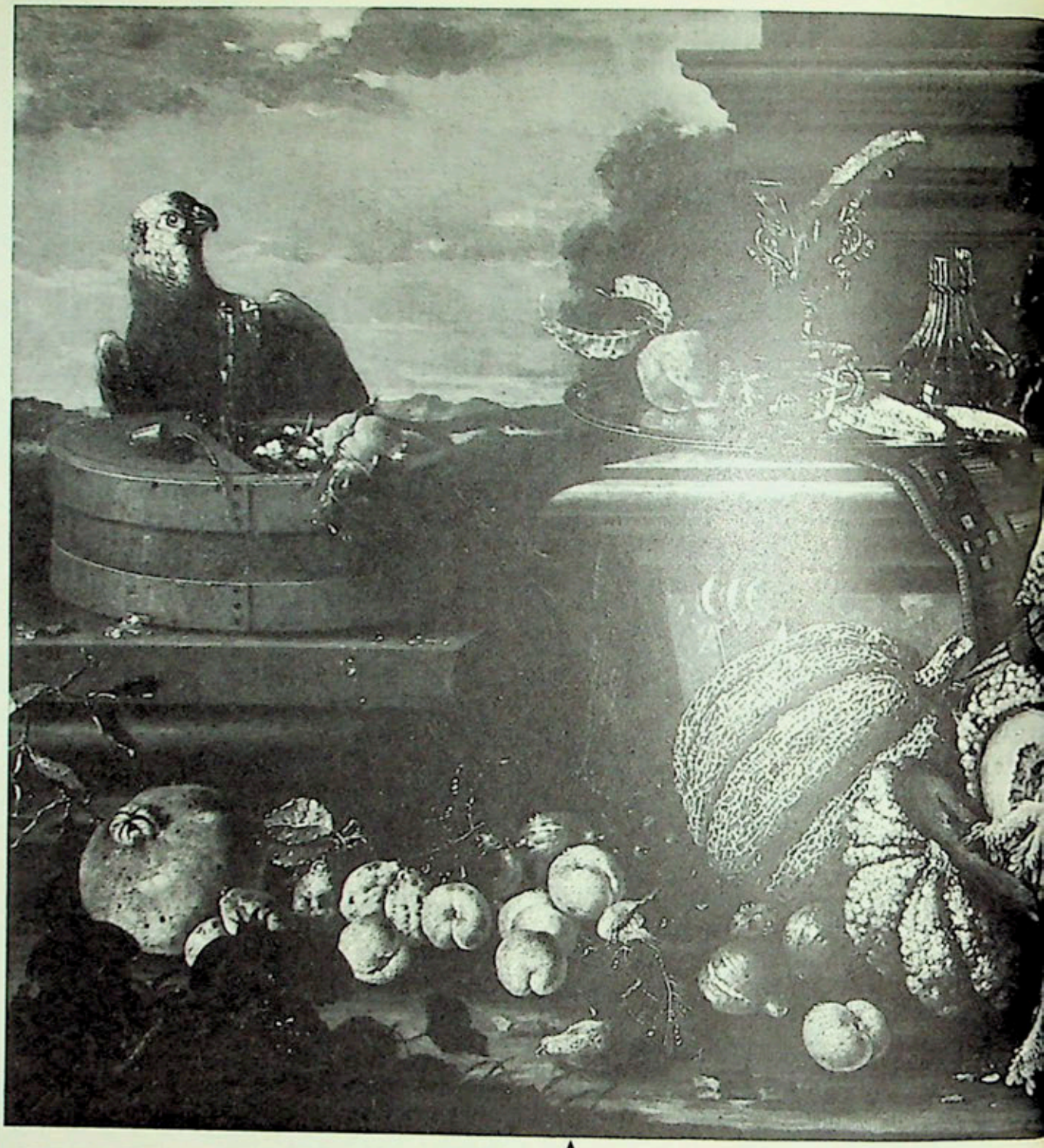
Statue de la Vierge, *en bois polychrome. Fin du XIIIe début du XIVe siècle. La simplicité élégante des lignes, la grâce de l'attitude, sont caractéristiques des sculptures de l'Ile-de-France à l'époque gothique. H.: 60 cm.* Bresset, *5, quai Voltaire.*

Le beau mécanisme de cette pendule astronomique *est l'œuvre du célèbre horloger Ringo qui l'exécuta en 1818.* Jacques Kugel, *20 rue Amélie.*

▼



beaux objets



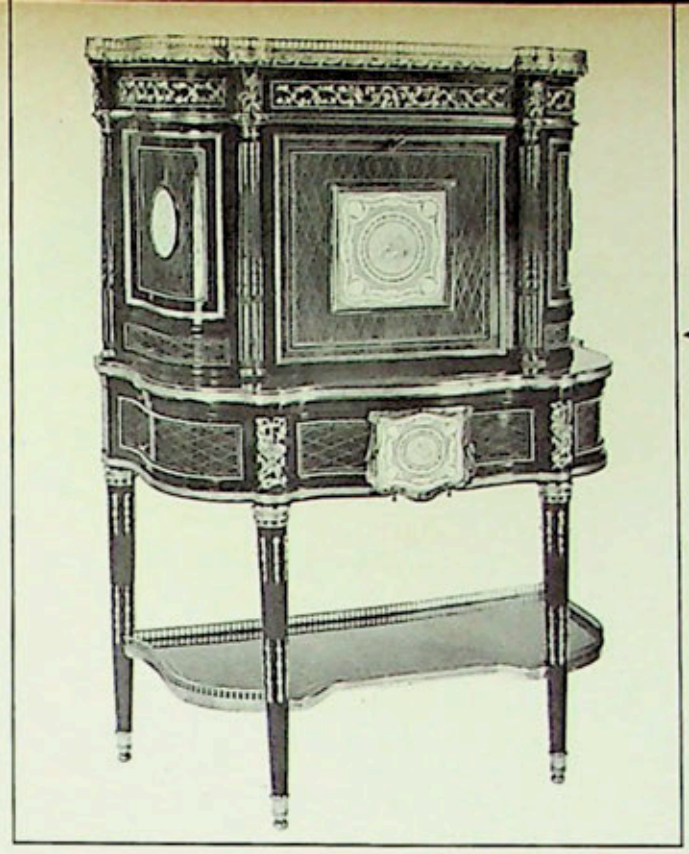
▲

Michelangelo da Campidoglio : Nature morte. *On sait peu de chose sur la vie de cet élève de Fioravanti, qui travailla à Rome au milieu du XVIIe siècle et que Lanzi mentionne comme « le maître le plus habile dans la représentation des fruits de toutes sortes ». 97 × 133 cm.* Galerie Prado, *160, boulevard Hausmann.*

Très beau secrétaire à doucine *d'époque Louis XV. Le décor de marqueterie présente sur les côtés des branchages fleuris et sur l'abattant des attributs de musique sous une draperie torsadée. Les tiroirs intérieurs sont également marquetés de fleurs. Haut.: 140 cm.* Christy, *245, rue Saint-Honoré.*

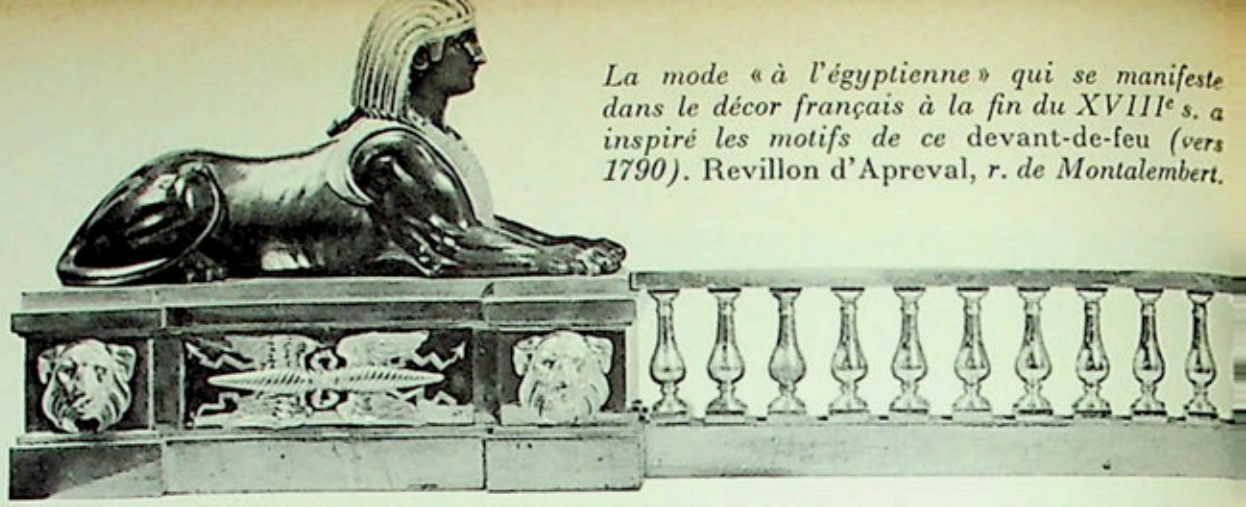
Page ci-contre, en bas

Très important masque « Tao-Tieh » *de la fin de l'époque Chou (V^e-IIIe siècle av. J.-C.). Le bronze est recouvert d'une patine verte et rouge. Des traces d'ivoire subsistent par endroits dans la bordure. Haut.: 24 cm.* C. T. Loo, *48, rue de Courcelles.*



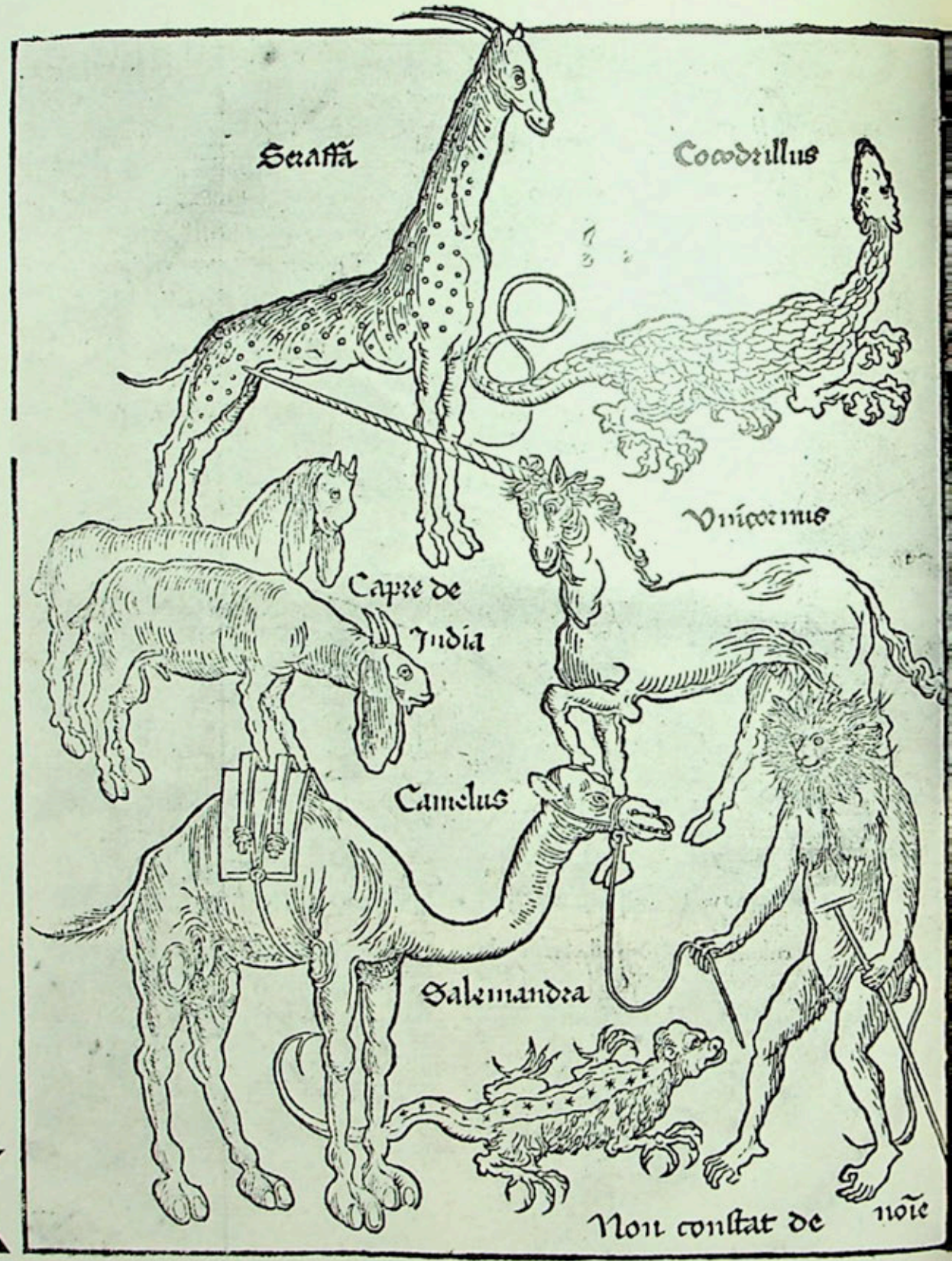
◀ *Ce superbe* secrétaire Louis XVI, *orné de plaques de Sèvres, d'une marqueterie à croisillons et de remarquables bronzes dorés porte l'estampille de Riesener. Les battants latéraux s'ouvrent par simple pression sur deux perles de bronze doré de la frise.* Aveline, *20 rue du Cirque.*

Esaias van de Welde: Paysage. *Entré à la guilde des peintres de Harlem en 1610, cet artiste se fixa en 1618, à La Haye. Il fut le maître de van Goyen et contribua à orienter vers le réalisme la peinture de paysage hollandaise. 29,5 × 47 centimètres.* Heim, *109, Faubourg Saint-Honoré.* ▼



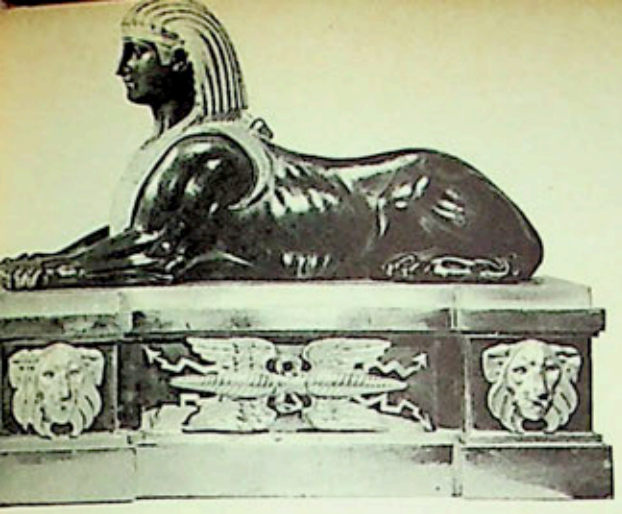
La mode « à l'égyptienne » qui se manifeste dans le décor français à la fin du XVIIIe s. a inspiré les motifs de ce devant-de-feu *(vers 1790).* Revillon d'Apreval, *r. de Montalembert.*

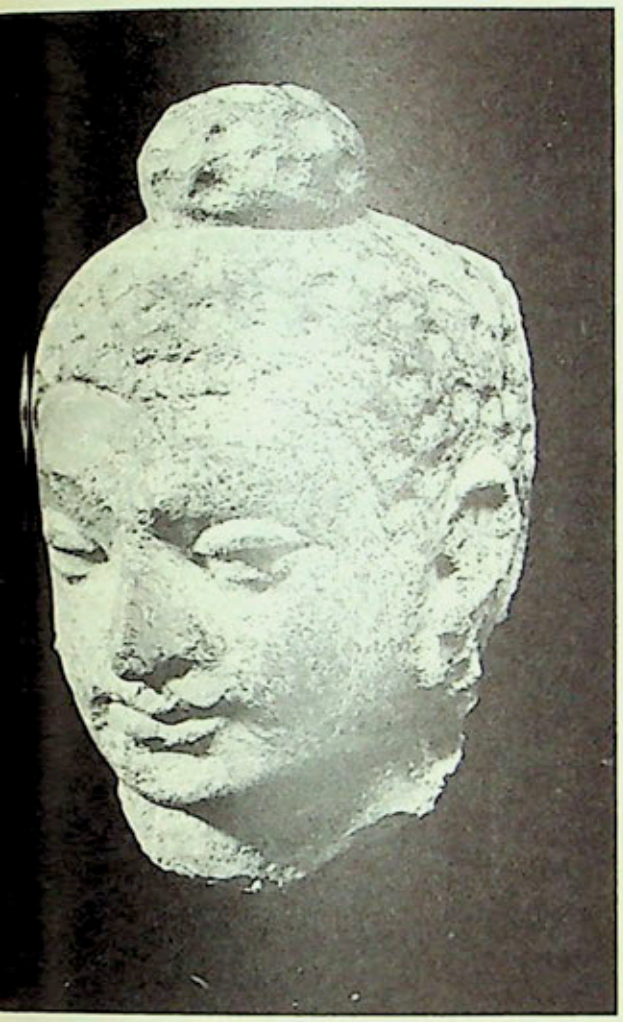
beaux objets



*Cette curieuse et rare représentation de l'*Ange gardien, *tenant l'enfant par la main est une œuvre italienne du début du XVIIIe siècle. Bois polychrome. Haut.: 68 cm.* J. et R. Gudin, 103, Faubourg Saint-Honoré.

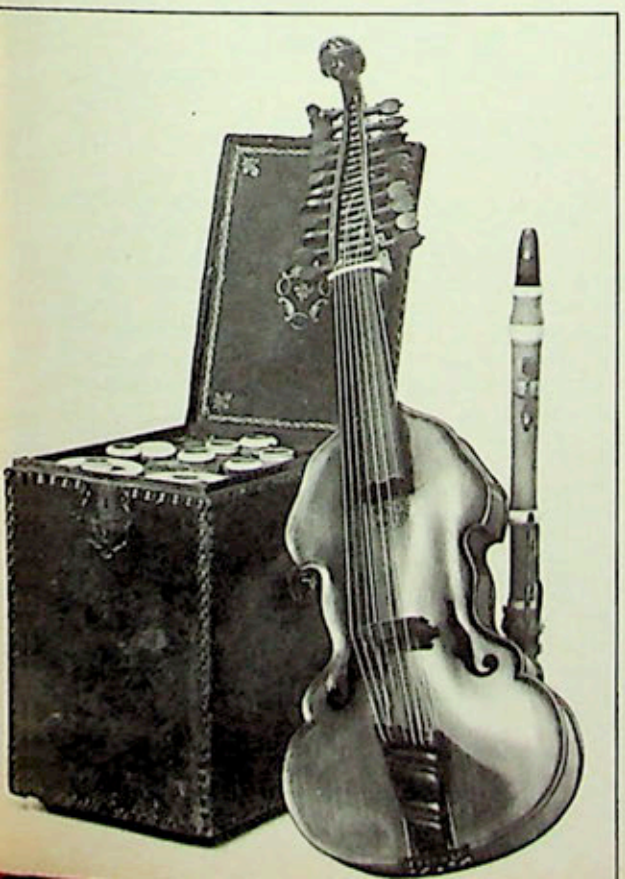
Breydenbach: Le voyage de Jérusalem, *incunable illustré français publié en 1489, et illustré de gravures sur bois d'après les dessins du peintre flamand Reuwich, qui avait participé au voyage. C'est donc le premier livre de peintre publié dans le monde et c'est aussi le premier livre où sont représentés une girafe et un chameau. La Bibliothèque Nationale ne possède qu'un exemplaire incomplet de ce livre très rare.* Librairie Lardanchet. *100, Faubourg St-Honoré.*





▲ Tapis bessarabien *du XVIIIe s. La bordure rose vif où se découpent des feuilles de ton doré met en valeur la vive polychromie des fleurs et des rubans sur fond noir qui décorent le centre de cette pièce très rare et remarquablement conservée.* Catan, *129, av. des Champs-Elysées.*

M. M. Nattier : Buste de jeune femme. *En atténuant le nez un peu fort, en estompant la lourdeur du menton, le peintre a donné un joli portrait qu'on devine pourtant ressemblant de ce modèle inconnu au visage pensif.* Cailleux, *136, rue du Faubourg Saint-Honoré.*



◄ *Près d'un coffret pour deux flutes, en cuir clouté et doré au petit fer (début du XVIIIe s.), une* viole d'amour *portant la signature du fameux luthier flamand Georges Kloz et la date de 1733.* Renée-Luce Denis, *2, rue du Haut-Pavé.*

Plus haut

Trouvée à Hadda (Afghanistan), cette tête de Bouddha *en stuc est un exemple rare de la sculpture irano-bouddhique. IVe siècle ap. J.-C. Haut.: 15 cm.* Marthe Baschet, *1, rue Saint-Simon.*

ÉMILE AILLAUD

Suite de la page 41

Il faut donc en tirer une architecture de matière moulée et non une architecture structurelle.

G. H. / *Quels sont les avantages de ce procédé?*

E. A. / Il y a une plate-forme qui couvre tout le bâtiment, avec simplement des fentes dans le plancher. C'est dans ces fentes qu'on met le béton; on ferraille et on monte le bâtiment à mesure. La plupart des éléments qui le constituent sont incorporés en cours de montage. Il n'y a pas de descentes de charges; toute l'architecture travaille comme un voile. La place des fenêtres est donc libre, ce qui permet une plus grande diversité. A Forbach, où il se produit des mouvements de terrain irréguliers, il n'était pas possible de faire de longs bâtiments continus; il fallait construire des bâtiments petits et séparés. Il y en a 135. Si je les avais tous fait pareils, cela aurait été terriblement monotone. Avec ce procédé, j'ai pu placer les fenêtres comme au hasard. A la limite même, j'aurais aimé que ce soient les ouvriers qui choisissent eux-mêmes leurs emplacements. Il y a là la recherche d'un rythme nouveau. Cela produit un peu l'impression infinie d'une ville verticale, cette impression qu'on a par exemple à New York le soir lorsque des fenêtres sont éclairées au hasard jusque dans les nuages.

G. H. / *C'est le contraire du principe d'ordonnancement symétrique cher à la plupart des architectes.*

E. A. / Voyez-vous, je pense qu'au point où nous en sommes, il faut tuer l'architecture et la supprimer pour retrouver peut-être une matière architecturale nouvelle, complexe, étrange et qui corresponde à la vie moderne. Pour moi la construction d'une ville est avant tout un événement humain et non un événement architectural. Je voudrais éviter ce caractère artificiel des cités actuelles. C'est pour cela que je fais plus ou moins disparaître la façade, que j'en fais quelque chose de relativement confus, afin de supprimer tout formalisme.

G. H. / *C'est tout le contraire de ce que l'on enseigne à l'Ecole.*

E. A. / Effectivement. On y enseigne des recettes, on y offre une mécanique mentale rassurante. Les professeurs sont presque tous des gens qui, à peine sortis de l'Ecole, se sont dépêchés d'y rentrer et se cantonnent dans le formalisme qu'on leur a inculqué à eux-mêmes. A mes yeux la vraie modernité se caractérise par un certain besoin de remettre en question toutes les évidences. Les évidences ne sont jamais fatales. C'est pourquoi je pense que l'enseignement de l'architecture devrait être une sorte de maïeutique qui apprendrait à remettre tout en question, à repartir chaque fois à zéro, et non cette rhétorique qu'on dispense en France.

G. H. / *Une dernière question. Ce qui frappe peut-être le plus au premier abord dans vos cités, ce sont leurs couleurs très franches et souvent très contrastées. Comment concevez-vous la polychromie architecturale?*

G. H. / Je ne déteste rien tant qu'une polychromie abstraite, convenue, basée sur des règles intangibles. Je suis également hostile à toute coloration qui consiste simplement à disposer des taches de couleur sur le béton d'une façade. Je pense que la matière entière doit être colorée. On peut avec hardiesse dans tous les cas, avec bonheur si l'on en est capable, créer un monde coloré aussi libre et aussi frappant qu'une peinture. La couleur est un élément très puissant, mais il faut l'utiliser de manière vivante. A Bobigny, la polychromie a été faite par un peintre, Fabio Rieti, qui a le sens de l'architecture et qui a employé des couleurs fortes, lourdes, des couleurs de peintre. A Forbach, la polychromie sera plus forte encore, violente. Il y aura de rouges, des noirs, etc. Nous sommes arrivé à une certaine synthèse d'ensemble de couleurs, mais totalement artificielle, inventée. La coloration est une chose, purement sensible; elle ne doit avoir aucun répondant psychologique, scientifique ou rationnel.

G. H. / *Nous retrouvons toujours votre aversion pour le rationalisme...*

E. A. / Mais remarquez qu'irrationnel ne veut pas dire: pas sérieux, pas habitable. Du tout. Prenez l'exemple des tours rondes de Bobigny. Au début tout le monde, le Ministre le premier, trouvait leur forme déraisonnable, pas sérieuse. Or, actuellement, des locataires des autres immeubles font des demandes pour déménager et aller y habiter. Cela prouve qu'un certain élément d'étrangeté, de singularité peut, au contraire, être plus important que la notion de confort elle-même. La totale rationalisation d'un lieu, le confort sont des éléments de valeur secondaire. Il faut se méfier de cette sorte d'hygiène confortable qui nous paraît intellectuellement la solution la meilleure parce que c'est la seule que la raison puisse apprécier, que l'on puisse discuter. On donne tout le confort possible aux gens que l'on loge, mais il leur manque justement cet élément supplémentaire du rêve qui est une des valeurs les plus importantes de la vie. Finalement je suis partisan d'une certaine introduction de l'irrationnel dans la composition des lieux. Le goût des gens d'habiter ces tours montre que l'irrationnel est une notion importante qu'il serait dangereux de rejeter. Je pense même qu'on peut aller assez loin dans ce domaine; et celui qui aurait le courage et la possibilité de construire une ville totalement frappante, un peu onirique, avec certains effets déconcertants, quelque chose où il n'y ait pas de « lieux communs », si je puis dire, ferait certainement une œuvre qui resterait.

Coup d'œil sur les ventes de printemps

Suite de la page 47

Londres, Sotheby. 26 mars.
Collection de H. R. N. Norton.

C'était une petite collection d'une remarquable qualité. Le propriétaire, un marchand londonien d'œuvres d'art orientales, avait gardé pour sa collection privée une centaine de pièces, parmi lesquelles:

Un superbe vase « mei-ping » bleu et blanc avec son couvercle, d'époque Ming XVe siècle, haut. 39 cm, décoré d'un paysage représentant un jardin en terrasse entre des bordures de fleurs: £ 8000.

Paris, Palais Galliera, 4 avril.

Très remarquable ensemble de biscuits émaillés d'époque Kang Hsi, comprenant notamment:

Une paire de « vases en biscuit émaillé vert », en forme de troncs de bambou, entrelacés de branches de pins et de prunier en fleur, manganèse et jaune, Haut.: 12 cm: 27 000 fr.

Londres, Christie, 29 avril. Collection de jades chinois du Major R. W. Cooper.

« Bol en jade vert épinard », avec deux anses portant des anneaux. Epoque Chien Lung. Prof.: 25,5 cm. £ 4500. C'est le plus haut prix obtenu dans cette vente de quarante jades relativement tardifs, mais de très belle qualité.

PORCELAINE

New York, Parke-Bernet. 13 avril.

« Service à dessert en porcelaine de Sèvres ». 1771-1772. $ 32.500. Ces quinze pièces faisaient partie du service commandé par Louis-René Edouard, Prince de Rohan, lorsqu'il fut nommé ambassadeur à Vienne en 1772. Le décor est bleu turquoise et or, avec des oiseaux et le chiffre du Cardinal. Le service comprenait à l'origine 360 pièces, qui sont aujourd'hui complètement dispersées. Celles-ci faisaient partie de la collection du Earl of Dudley et de Léopold de Rothschild.

MONTRES

Londres. Sotheby. 22 avril.
Collection de Lady Presfige.

Montre vendue par Breguet au Duc de la Force en 1791. Cette montre d'une extrême élégance a été faite pour le Duc de la Force qui quitta Paris au moment de la Révolution, puis rentra en France, devint général sous l'Empire et obtint finalement la pairie sous la Restauration. Celle-ci est l'une des premières montres automatiques, remontée par le mouvement ou la marche du porteur de la montre. Elle comporte aussi un balancier compensé et une « suspension élastique », sytèmes mis au point par Breguet pour régulariser l'effet du mouvement sur le remontage dont un cadran indique le degré. D'autres donnent le jour du mois et les phases de la lune. Elle a été vendue £ 3400. A la même vente, figuraient huit autres belles montres de Breguet, dont une « Montre à Tact », vendue par le roi d'Angleterre en 1827, qui atteignit £ 3400.

18

décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

MAISONS DE CAMPAGNE

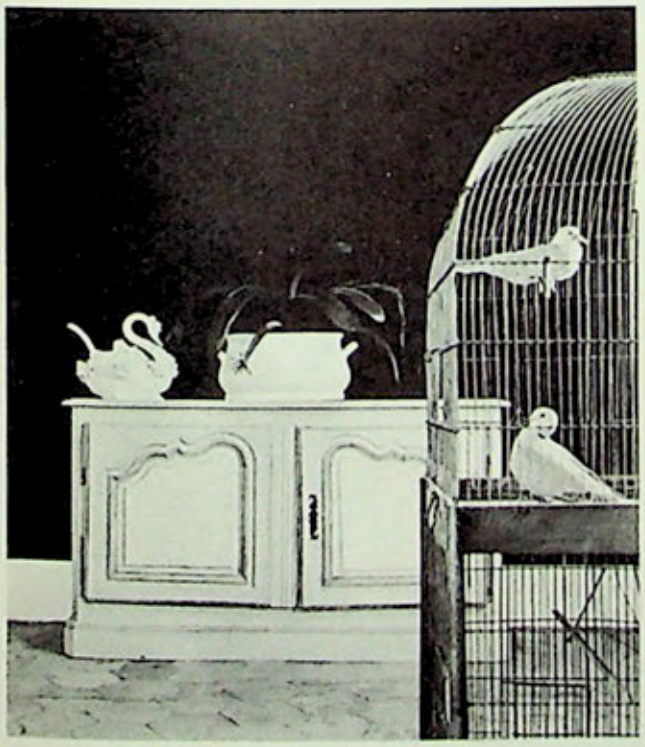
A L'OUEST DE PARIS

En haut de la page

Les murs de la salle à manger ont été tendus de toile de jute noire. Les portes, les boiseries et les plafonds sont blancs. Sur le sol, des tommettes rouges. Table à rallonges d'acajou blond XIXe. Chaises rustiques d'époque Directoire. Sur la table, le couvert du petit-déjeuner est mis : toutes les pièces du service sont en porcelaine blanche. Le lustre est fait d'une de ces couronnes de fer auxquelles les bouchers accrochent les quartiers de viande. On l'a simplement renversée et peinte en noir. Dans l'angle à droite de la cheminée de marbre noir, une mesure à grain en bois sert de porte-bûches. Sur les murs, deux encres de Pierre Alechinsky.

Page ci-contre

La Barberie est un petit château Directoire situé au milieu d'un grand parc aux environs de Dreux. Il appartient à l'avocat parisien Maître Hebey et vient d'être aménagé par sa femme qui est décoratrice. Lorsque M. et Mme Hebey l'ont découvert il y a trois ans, seuls restaient le toit, les murs et les fers des balcons d'époque. La maison a été recouverte uniformément d'un enduit blanc, les volets et les balcons peints en noir, ce qui, avec le toit d'ardoises compose une harmonie qu'on retrouvera dans toute la décoration intérieure. La maison est symétrique; elle comprend, au rez-de-chaussée, un hall d'entrée donnant à droite sur un salon-bibliothèque, à gauche sur une salle à manger et une grande cuisine.

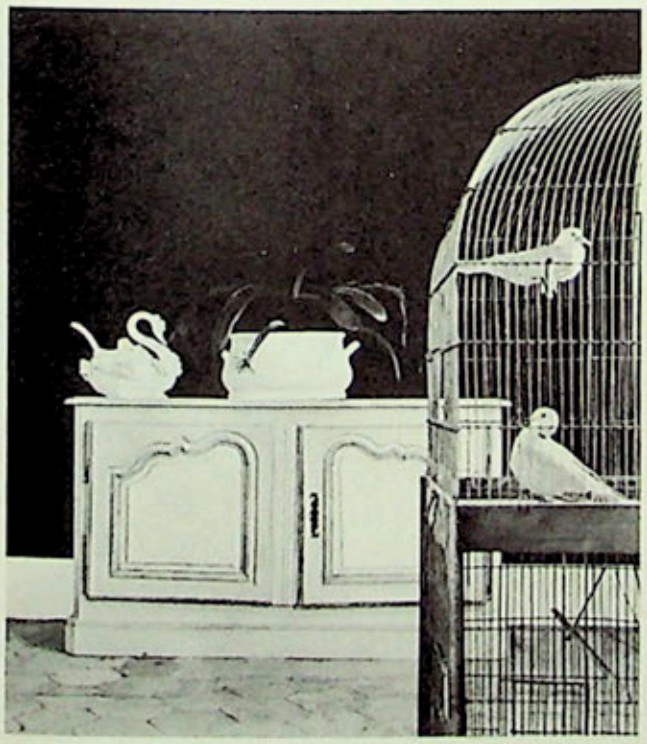


◄ *Ci-contre, un coin de la salle à manger. Sur le buffet rustique, patiné à réchampis brique rappelant le ton des tommettes, une jardinière de porcelaine blanche et un cygne Charles X. Grande cage en bois blond et fil de fer, d'époque romantique.*

Reportage Andrée Aynard-Putman
Photographies Pierre Berdoy

MAISONS DE CAMPAGNE

A L'OUEST DE PARIS



Reportage Andrée Aynard-Putman
Photographies Pierre Berdoy

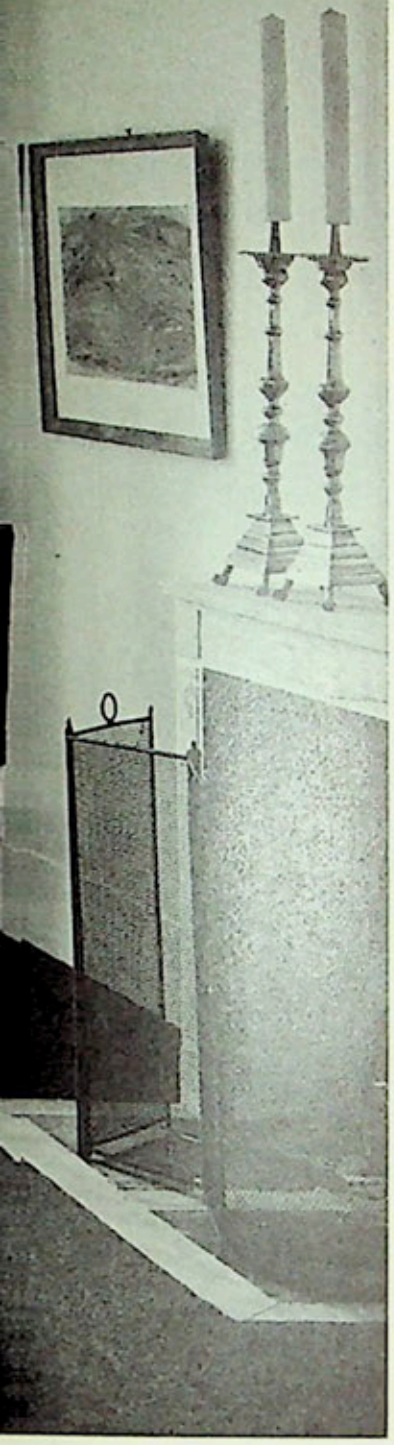
En haut de la page

Les murs de la salle à manger ont été tendus de toile de jute noire. Les portes, les boiseries et les plafonds sont blancs. Sur le sol, des tommettes rouges. Table à rallonges d'acajou blond XIXe. Chaises rustiques d'époque Directoire. Sur la table, le couvert du petit-déjeuner est mis : toutes les pièces du service sont en porcelaine blanche. Le lustre est fait d'une de ces couronnes de fer auxquelles les bouchers accrochent les quartiers de viande. On l'a simplement renversée et peinte en noir. Dans l'angle à droite de la cheminée de marbre noir, une mesure à grain en bois sert de porte-bûches. Sur les murs, deux encres de Pierre Alechinsky.

Page ci-contre

La Barberie est un petit château Directoire situé au milieu d'un grand parc aux environs de Dreux. Il appartient à l'avocat parisien Maître Hebey et vient d'être aménagé par sa femme qui est décoratrice. Lorsque M. et Mme Hebey l'ont découvert il y a trois ans, seuls restaient le toit, les murs et les fers des balcons d'époque. La maison a été recouverte uniformément d'un enduit blanc, les volets et les balcons peints en noir, ce qui, avec le toit d'ardoises compose une harmonie qu'on retrouvera dans toute la décoration intérieure. La maison est symétrique ; elle comprend, au rez-de-chaussée, un hall d'entrée donnant à droite sur un salon-bibliothèque, à gauche sur une salle à manger et une grande cuisine.

◄ *Ci-contre, un coin de la salle à manger. Sur le buffet rustique, patiné à réchampis brique rappelant le ton des tommettes, une jardinière de porcelaine blanche et un cygne Charles X. Grande cage en bois blond et fil de fer, d'époque romantique.*



MAISONS DE CAMPAGNE

◄ *Dans le salon, règne la même harmonie sobre que dans la salle-à-manger. Murs blancs sans moulure. Sur le sol, une moquette de poil de vache anthracite. Les rideaux sont en grosse toile bise. Au centre de la pièce, un canapé recouvert de tissu noir (Knoll Int.) avec deux coussins en tissu imprimé 1900, noir, beige et blanc. La table basse et le bureau montés par Isabelle Hebey sont composés d'une épaisse plaque de chêne ciré naturel, d'une cornière et d'un piétement en fer peint noir. Sur la table basse balance romaine en fer noir, boîte à biscuit de métal blanc et sablier à socle noir. Dans la cruche un bouquet de fleurs sèches de tons éteints. Devant la fenêtre, un tabouret de chantre. Cheminée Directoire de pierre et fauteuil Louis XIII tapissé d'un tissu Knoll rayé beige et noir. Devant la fenêtre à gauche, un échiquier monté sur un X de fer peint. Divers objets garnissent le bureau : horloge Louis XIII, corne à poudre cerclée d'argent, boule d'escalier en verre. Le fauteuil espagnol est recouvert d'un beau tissu ancien rouge et or, seule note vive dans cet ensemble. Sur le mur entre les deux fenêtres, des lithos de Bram van Velde et Alechinsky; à gauche de la cheminée, un monotype de Messagier.*

▲ *Une des trois chambres de la maison, réservée aux amis. Lit de mariage lorrain du XVIIIe. Couvre-lit en grosse toile bise tissée à la main. Deux tabourets de chantre servent de table de chevet. Sur le mur blanc, un papier collé d'Appel.*

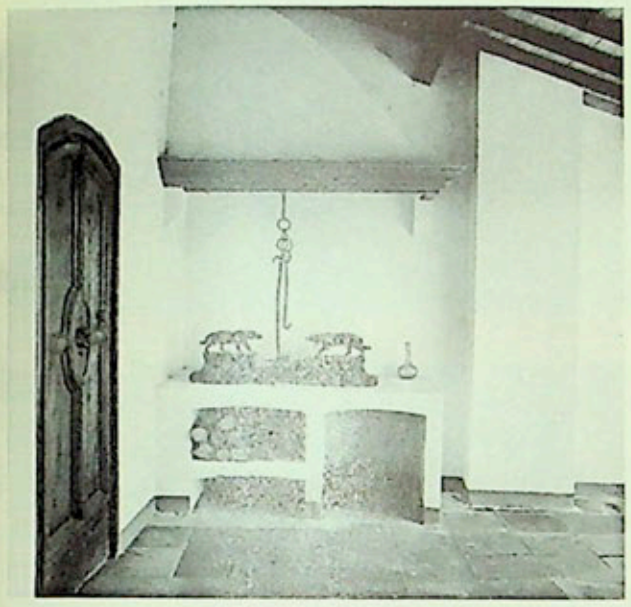
◄ *Isabelle Hebey a installé sa propre salle de bains (ci-contre) et celle des amis (à l'extrême gauche) à partir d'une baignoire et d'un bain de siège trouvés chez des antiquaires. Ceux-ci sont bien entendu équipés et fonctionnent parfaitement. Dans la salle de bains réservée aux amis, à droite de la baignoire aux robinets col de cygne, un chauffe-eau 1900 cerclé de cuivre qui, lui ne marche pas. Dans l'angle à gauche, un lavabo de marbre monté sur un meuble peint en blanc. Les appliques sont des lanternes en fer forgé espagnol, le lustre une coupelle de marbre. Sol de tommettes et murs blancs. Dans la salle de bains des maîtres de maison, lavabo et bain de siège sont logés en angle dans une alcôve, sur un socle peint en faux marbre noir et blanc. Sur la tablette de marbre noir une barbière XIXe.*

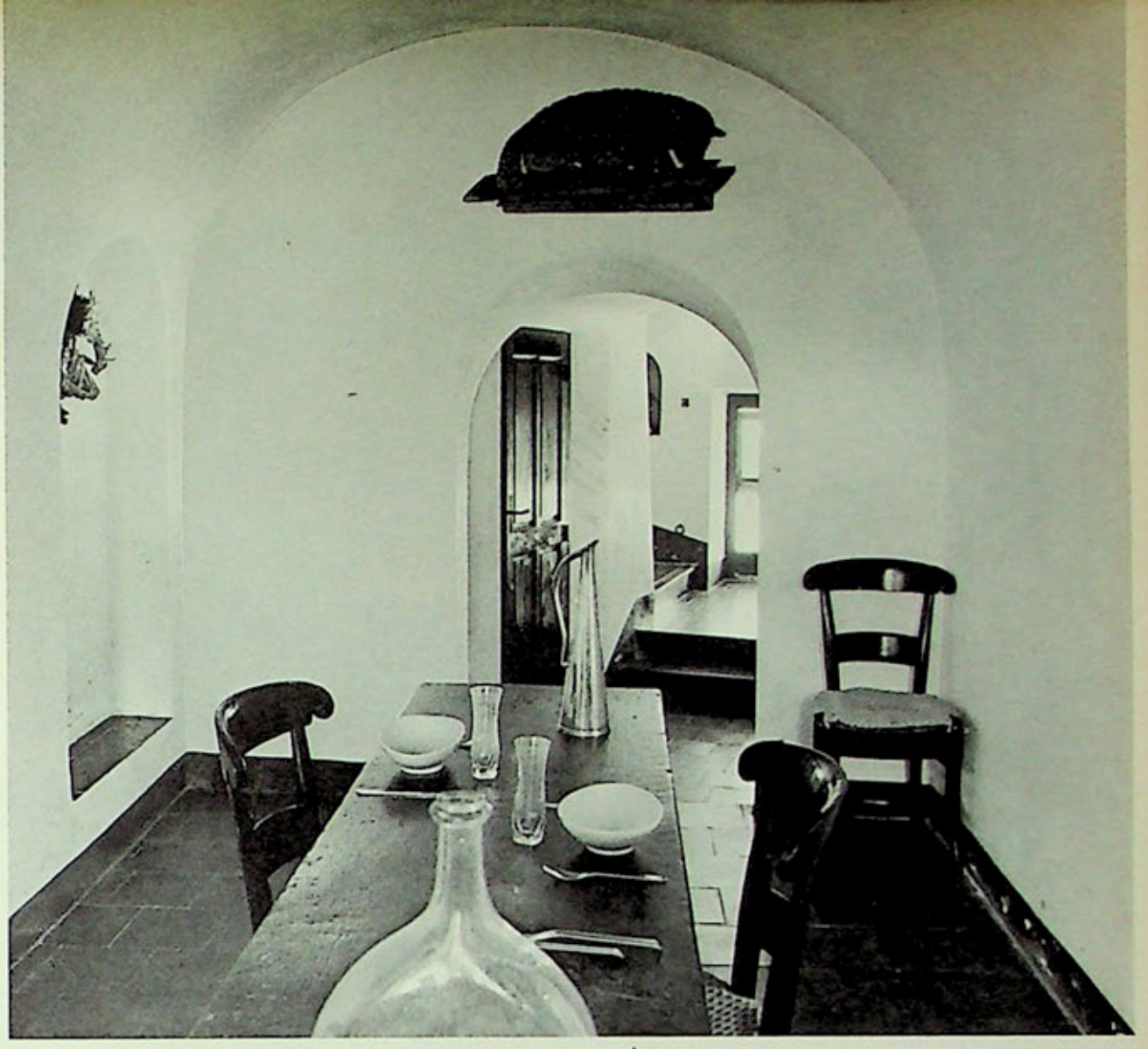
MAISONS DE CAMPAGNE

Toute une partie du village de Gassin s'élève autour de l'église, sur les ruines d'une ancienne forteresse sarrasine. C'est là que Wakevitch, le peintre et décorateur de théâtre bien connu, a restauré une vieille maison provençale dont le jardin en terrasse surplombe le chemin de ronde des remparts. ►

Photographies Pierre Berdoy
Reportage Jeannie Dumesnil

EN PROVENCE





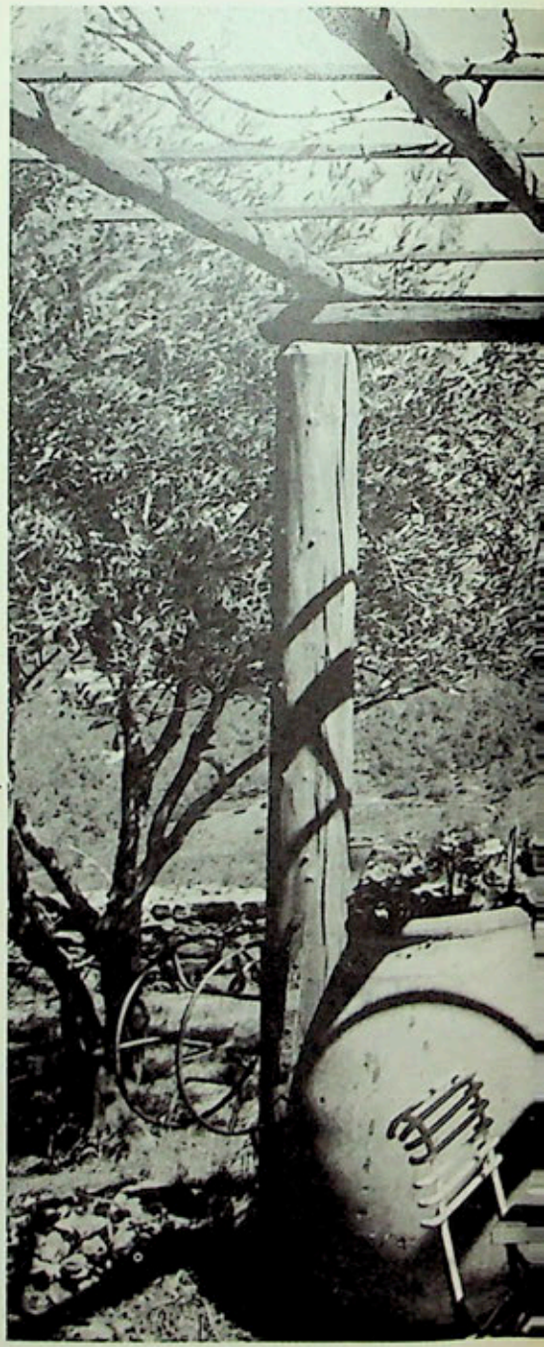
▲
La salle à manger voûtée est en contre-bas par rapport au reste de la maison. Au-dessus de la porte, un Agneau Pascal en bois sculpté, provenant sans doute d'une église de la région. Mobilier provençal.

▲▲
La terrasse dont une partie est couverte (ci-dessus) domine les collines de Saint-Tropez et la baie de Sainte-Maxime (ci-contre). A même le sol, de grands coussins en Dunlopillo recouverts de tissu de store noir et blanc. Dans la partie couverte, un four barbecue. Porte provençale en bois. ►

MAISONS DE CAMPAGNE

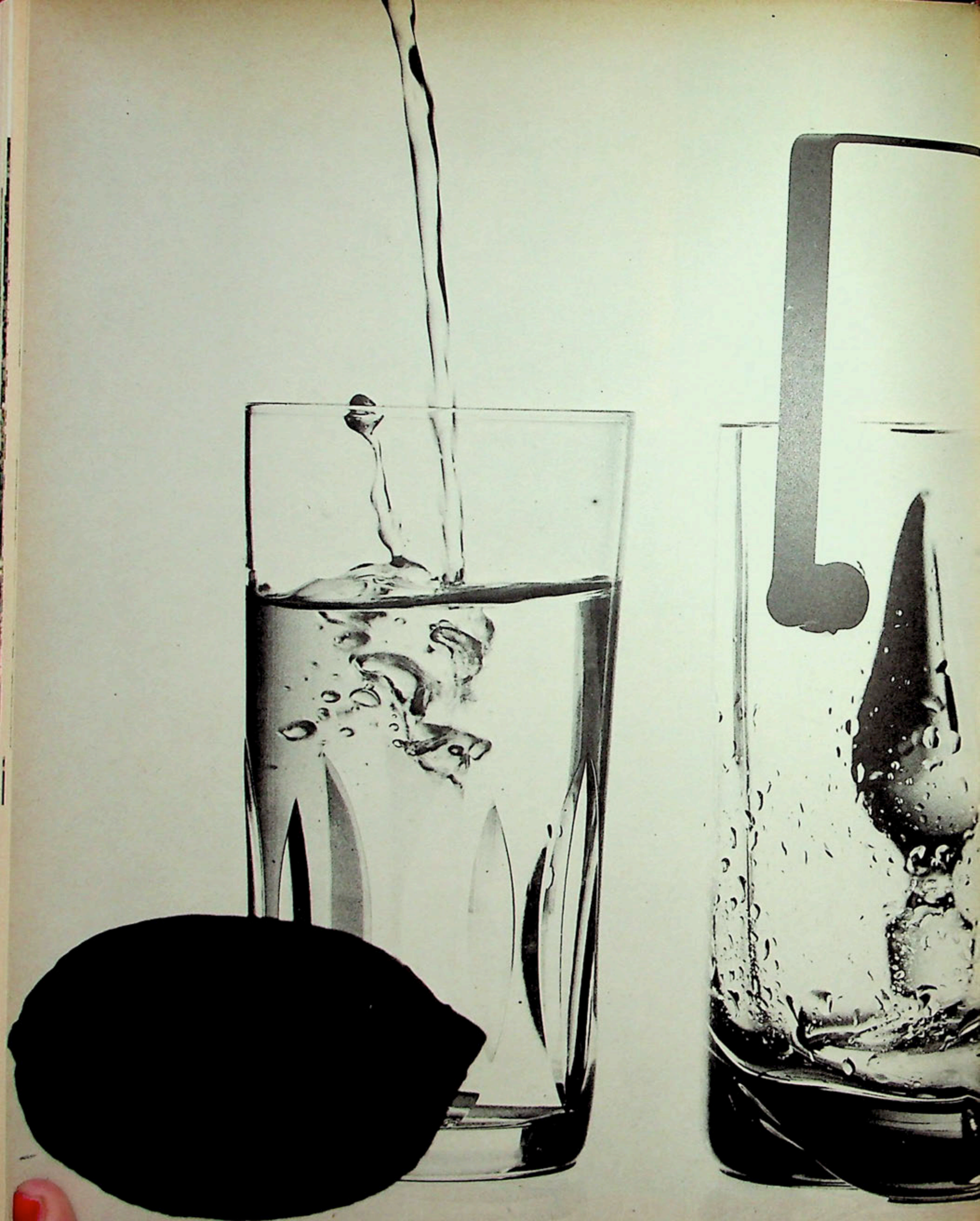
Georges Wakevitch a peint en faux marbre la colonne corinthienne où s'attache la rampe de l'escalier menant à l'étage supérieur.

▲ *Les murs de la chambre sont blanchis à la chaux. Des nattes espagnoles couvrent le carrelage du sol. Au fond, une armoire tyrolienne polychrome du XVIIIe siècle. Le lit portugais XVIIe siècle est recouvert d'un tissu brodé Boukhara du XVIIIe.*



Photographié dè la maison, le jardin en terrasse qui surplombe les remparts (voir page 60). Sous la pergola une table à plateau de céramique, où on a posé un four provençal en terre. Sièges de vannerie et grandes jarres provençales pour les plantes. ►

◄ *Un petit escalier de pierre mène de la chambre (voir page ci-contre) à la terrasse. La porte en bois sculpté a été trouvée à Arles. Au premier plan, le dossier d'une belle chaise portugaise du XVIIe siècle.*



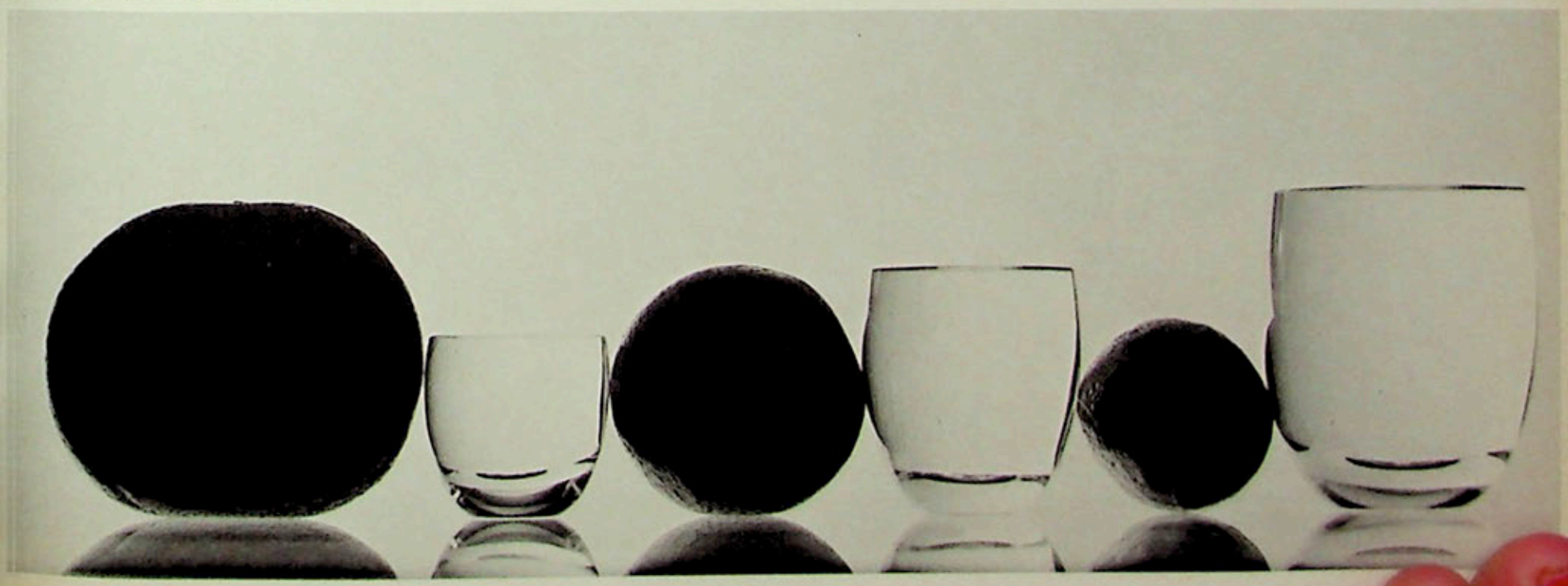
VERRES

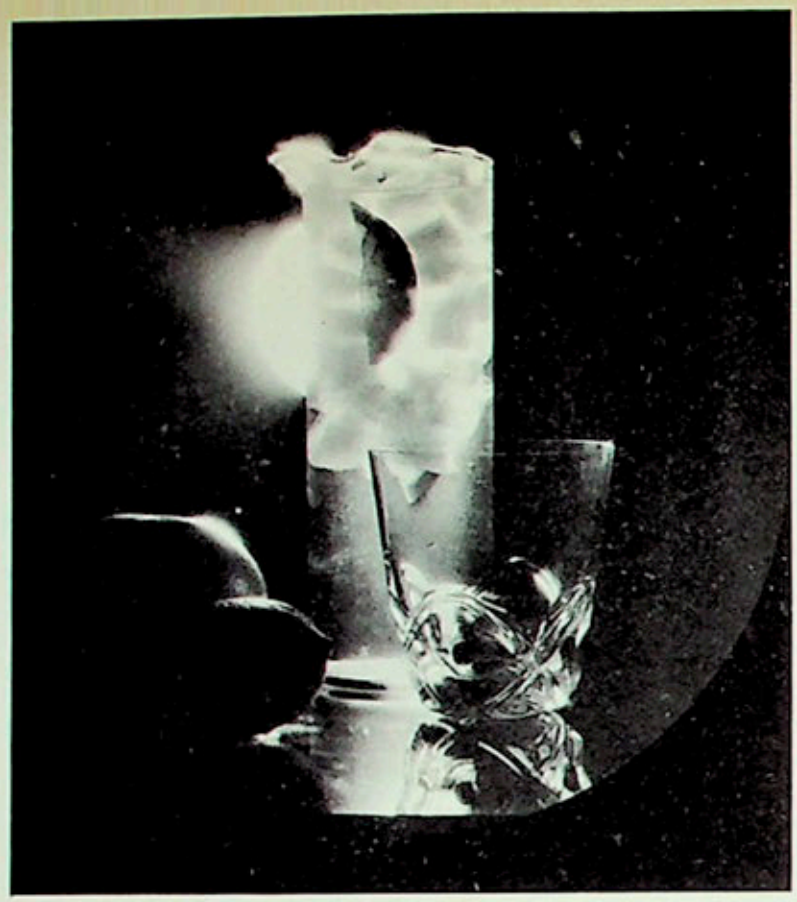
Photographies : Pierre Berdoy

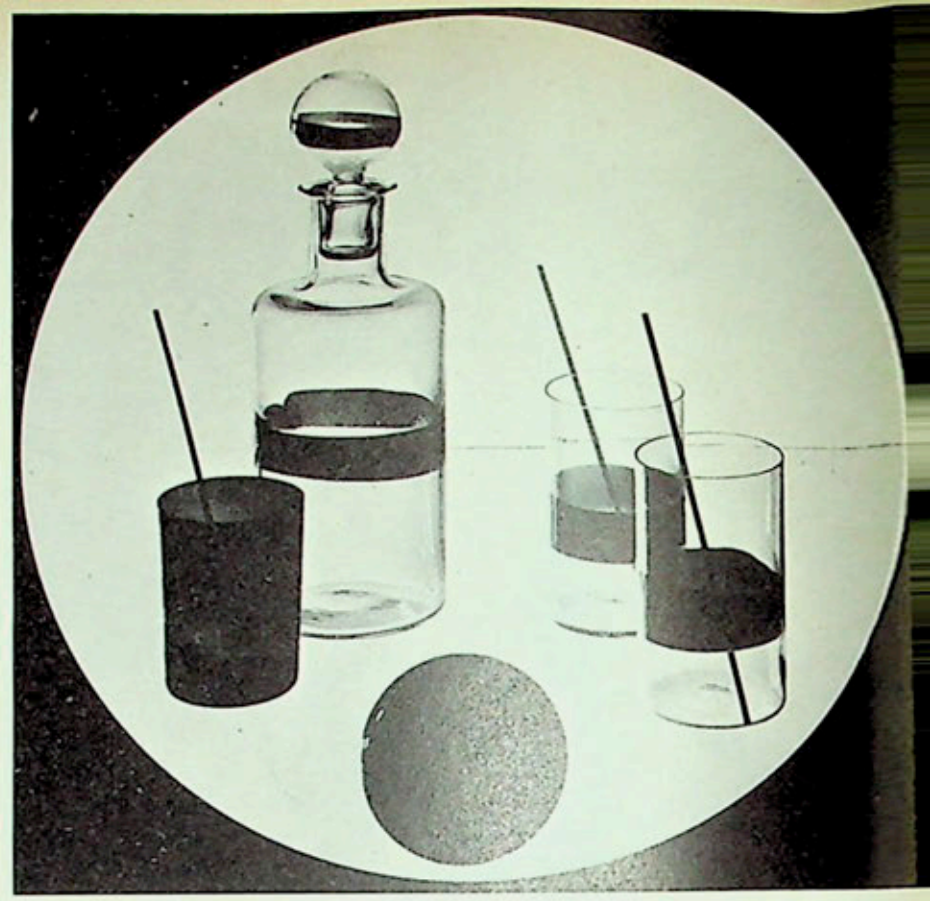
Ce haut verre en cristal taillé (Cristalleries de Saint-Louis) où pétille du Schweppes peut aussi servir au whisky ou aux jus de fruits. A droite, un seau à glace en cristal de Daum à pied moulé et anse en métal chromé.

Des bulles d'air sont emprisonnées dans la base de ces deux verres scandinaves. Celui de droite est suédois (Kosta, distribué par Jacques Franck). Celui de gauche est finlandais, ainsi que le mélangeur (Chapo). ►

Timo Sarpaneva a dessiné ces verres en trois dimensions différentes (Formes Finlandaises).







Flacon pour les glaçons ▲
(Formes Finlandaises) et gobelet de Lalique en verre taillé à pastilles améthyste.

Ci-dessus, à droite

Un flacon et des verres de Murano cerclés d'une ligne opale (Venini) sont associés ici avec un verre opale (Cristalleries de Sèvres). Au premier plan, une boule en verre (Venini).

En équilibre sur une coupe ► à fruits « Largo » (Boutique Danoise) que surmonte un verre dont la base est ornée d'une médaille dorée (Editions de Paradis), une flûte « major » (Cristalleries du Val-Saint-Lambert). Un poisson de verre (Boutique Danoise) posé sur un flacon boule finlandais distribué par (Chapo) retient l'ensemble.

Page ci-contre

Dédié au Romané-Conti, ce beau verre en cristal de Baccarat est photographié auprès d'un verre finlandais spécialement étudié pour être irrenversable (Karhula-Iittala, distribué par Formes Finlandaises).

REMY MARTIN

REMY MARTIN
A LA LÉGÈRETÉ DE LA FLAMME,
LA CHALEUR DE L'AMITIÉ.
IL DONNE LE FEU DE LA JEUNESSE.

puissant léger

EMY MARTIN n'élève qu'une seule qualité de Cognac
S.O.P. REMY MARTIN, LA QUALITÉ

SYNERGIE

Lubin Baugin

(Suite de la page 27)

Brigitte Dasle meurt, on ne sait trop quand, et le peintre se remarie avec Marie Bouilly, de quelque quinze ans plus jeune que lui, et qui lui survivra plusieurs années, avant de mourir subitement, en 1677, lors d'un séjour à Pithiviers. La renommée de l'artiste paraît lui avoir valu rapidement une place importante dans la Communauté des peintres et sculpteurs; aussi, lorsque se fonde l'Académie, en 1648, Baugin demeure en marge d'un mouvement où il avait tout naturellement sa place aux côtés de Le Brun, de Le Sueur ou de Bourdon. Simple retard: lorsqu'en 1651 fut décidée la jonction de l'Académie et de la Maîtrise, Baugin, de concert avec Vignon, Poerson et le sculpteur Buyster, fut aussitôt reçu avec honneur parmi les académiciens: on s'empressa de lui décerner le titre d'Ancien, les fonctions de Professeur. Mais tandis qu'un Vignon prenait fait et cause pour ses nouveaux collègues, Baugin semblait garder son affection à la vieille Communauté: il ne fournit pas son morceau de réception, il ne s'acquitta pas de ses devoirs de Professeur, et quand les dissensions survinrent entre les deux corps, fit tant et si bien que les académiciens se virent enfin dans l'obligation de l'exclure en même temps que Buyster. Ce ne fut pas mépris, mais dépit: « L'Académie », rapportent les registres à la date du 2 janvier 1655, « considérant avec déplésir que des personnes de leur capasité ayent si peu d'inclination pour elle, a déclaré lesdits sieurs Baugin et Bustel desmis et interdis de la charge d'Ancien Académistes, sy mieux n'aiment payer l'amende... » Ce fut Champaigne qui fut désigné pour remplacer Baugin comme Professeur. Mais par la suite le peintre dut comprendre que la Communauté ne répondait plus aux besoins nouveaux de l'art; il sollicita sa grâce de l'Académie, « en termes si bien choisis et si touchants », nous dit-on, « qu'elle lui remit l'amende prononcée et le réintégra dans le même rang d'où il s'étoit fait destituer ».

En 1657, Baugin apparaît sur l'état des officiers de la Maison du Roi avec le titre de « peintre ordinaire »: et l'on peut penser que lorsque s'ouvriront les fastes du nouveau règne, il sera des premiers appelés à y participer. S'il semble ne s'être jamais mesuré à un plafond, à une galerie, il n'ignore pas les exigences de la décoration. L'historien André Félibien nous dit qu'il collabora aux grandes tentures tissées sous la direction de Vouet, et qu'il fit lui-même « plusieurs grands desseins pour des tapisseries ». Or, c'est justement dans l'un des logis attenant à l'illustre manufacture de Raphaël de La Planche, rue de la Chaise, qu'il meurt prématurément, en 1663. Il est enterré à Saint-Sulpice, le 12 juillet. Stella était mort en 1657, La Hyre en 1656, à cinquante ans, Rémy Vuibert, en 1651, vers le même âge, Le Sueur en 1655, à trente-neuf ans. Au moment où allaient s'organiser les grands chantiers de Versailles avaient ainsi disparu avant l'heure, les principaux représentants du style de la Régence. Le janséniste Champaigne, Vignon de plus en plus démodé, Bourdon miné par la phtisie, laissaient les coudées franches à la création infatigable de Le Brun, à un art nouveau.

Il n'est jamais favorable à la mémoire d'un artiste que sa mort survienne à l'instant où l'art évolue. On oublia vite Baugin. André Félibien toucha quelques mots de lui dans ses « Entretiens »; des érudits comme Marolles, des compilateurs comme Florent Le Comte se contentèrent de le citer. Son nom apparaît encore dans les grandes ventes du XVIIIe siècle, comme celle de la collection Verrier en 1776, ou celle du Marquis de Calvière; mais dès 1709, dans l'album consacré au Cabinet de Boyer d'Aguilles, une « Vierge », indubitablement de sa main, pouvait être gravée sous le nom du Corrège (fig. 13). La Révolution allait disperser les tableaux qu'il avait multipliés dans les églises parisiennes, et notamment faire disparaître cette « Communion de sainte Marie l'Egyptienne » que les guides ne manquaient pas de signaler à Notre-Dame comme « des meilleurs que Baugin ait peints » et « très estimée des connoisseurs » (voir fig. 6). Aucun ne fut retenu par le Louvre, et seule une toute petite « Sainte Famille » (fig. 7) y vint témoigner de son style, de sorte que le XIXe siècle ignora presque entièrement Baugin. Si nous voulions demain commémorer le tricentenaire de sa mort (qui tombera en juillet 1963), que pourrions-nous réunir de son œuvre? Guère plus sans doute que les vingt-cinq compositions reproduites dans ces pages...

C'est bien peu pour un artiste qui semble avoir été l'un des plus féconds du temps, malgré sa mort prématurée; c'est assez pour ne pas voir en lui quelque petit peintre de natures mortes qui se serait haussé de temps à autre jusqu'à la peinture religieuse. Des gravures montrent qu'il pratiqua le portrait avec un art sobre et précis qui s'inscrit dans la plus belle tradition française (fig. 2 et 11). Ses grands tableaux religieux, comme le « Martyre de saint Barthélemy » ou la « Vierge de pitié » peints pour Notre-Dame (fig. 10 et 14) montrent que son pinceau, s'il aime à caresser un petit panneau de quelques pouces, est à son aise devant une figure grandeur nature: le torse du saint ou celui du Christ, modelés avec fermeté dans une belle lumière, sont des morceaux de maître. Il arrive que les personnages soient mal liés, le rythme de la composition incertain: pourtant la « Présentation de la Vierge au Temple » (fig. 5) ou la « Naissance de la Vierge » (fig. 4) du Musée Granet prouvent que Baugin, lorsqu'il le veut, sait grouper des personnages nombreux, mettre en perspective des architectures complexes.

Mais le sujet qui convenait le mieux à la sensibilité de l'artiste, celui que semblent aussi avoir préféré les amateurs, fut simplement la « Vierge à l'Enfant ». Thème éternel, et si souvent traité que de grands peintres échouent à le renouveler. Or, c'est là que Baugin trouve ses meilleures réussites, et le point juste de sa sensibilité. Il sait varier à chaque fois les gestes de la tendresse et les nuances de la grâce. La petite Vierge de la collection Wildenstein (fig. 24) presque laide dans son adolescence paysanne, et comme refermée sur le sommeil de son enfant, évoque l'humilité d'un Millet, avec quelque chose de la gaucherie d'un Tassel, de la sincérité d'un Le Nain, du dépouillement d'un La Tour. C'est assez faire son éloge, que pouvoir prononcer de tels noms sans l'écraser entièrement.

D'autres, comme la jolie « Vierge Chrysler » (fig. 26), cherchent un décor irréel de colonnes et de montagnes bleues, une élégance raffinée jusque dans l'extrême simplicité, une ligne aux modulations ténues: ce n'est plus Millet, mais bien le néo-classicisme qui se profile ici. Le petit tableau de Dijon (fig. 18) est une variation subtile sur la « Sainte Famille au berceau » de Raphaël, où se mêlent quelques rappels de la grande « Sainte Famille » peinte pour François Ier. Souvenirs des maîtres, « art de musée avant la lettre »? Et pourquoi le nier? C'est aux peintres du siècle précédent que Baugin songe, et veut nous faire songer: aux lointains vaporeux chers à Léonard, à la grâce du Corrège et des premiers Raphaëls. Cette harmonie tendre, au bleu légèrement fané, « violette de Parme », ces visages délicatement stylisés, tout cela est tiré de tableaux qui à cette date ont déjà pris figure de « classiques » et même, en regard des Carraches ou du Dominiquin, un tant soit peu de « primitifs ». Il y a souvent chez Baugin une sorte d'archaïsme volontaire, qui se confond avec la résurgence « maniériste » d'ordinaire méconnue, et pourtant très sensible que l'on constate à Paris durant les années trente: ce n'est pas simple hasard si ses compositions furent fréquemment cataloguées sous le nom de Garofalo, de Luca Penni, soit quelque cent ans

avant leur date véritable. Félibien avait déjà remarqué ce penchant, et en blâmait violemment Baugin, lui reprochant de n'avoir pas regardé la nature, d'avoir suivi « certaines pratiques de peindre qui ne sont point naturelles ». Faut-il s'en tenir au jugement du porte-parole de l'Académie? Nous savons aujourd'hui que la peinture n'a pas pour loi de copier cette nature, et que l'art ne naît pas seulement de l'émotion devant la réalité, mais aussi de l'émotion devant le monde des formes, et du désir de rivaliser avec les maîtres. Il arrive que l'artiste cherche à saisir dans sa création le plus possible du spectacle qu'il a sous les yeux: et Baugin sut parfois, nous n'en pouvons douter, observer et rendre les réalités les plus humbles (fig. 15 et 24). Mais il arrive aussi que l'artiste aime à s'emparer du langage des maîtres, à renchérir sur les audaces de ses devanciers pour s'éloigner toujours plus du réel. Art de suprême culture, qui suppose que les sources sont familières, que l'allusion ne sera pas prise pour le pastiche, la variation pour un emprunt. Le XVIIe siècle crut que l'on pouvait goûter un plaisir subtil en retrouvant, à peine modifié et pourtant d'une autre nuance, un vers de Sophocle sous un alexandrin de Racine, un marbre antique dans un tableau de Poussin. Est-ce là désormais lettre morte? Il se peut qu'en effet nous échappe, devant un tableau de Baugin, ces délicates allusions à l'univers de Raphaël ou du Corrège. Et pourtant, de ce raffinement, quelque chose subsiste: une vibration ténue, une intention à peine devinée, mais que notre ignorance même perçoit, et qui suffit pour rendre à Baugin sa place parmi les vrais poètes de ce temps.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous ne trouverez sur Baugin aucun livre, aucune étude générale, et son nom est presque absent des histoires de la peinture française du XVIIe siècle. Mais vous pourrez consulter le catalogue de l'exposition d'Orléans: (Jacqueline Pruvost-Auzas), Artistes orléanais du XVIIe siècle, *Orléans, juin-sept. 1958, et dans les revues érudites quelques articles, dont les plus importants sont dus à M. P.-M. Auzas* (Bull. de la Société d'histoire de l'art français, *1957, p. 47-54, et* Gazette des Beaux-Arts, *mars 1958, p. 129-140) et à M. M. Faré* (Bull. de la Société d'Histoire de l'art français, *1955, p. 15-26).*

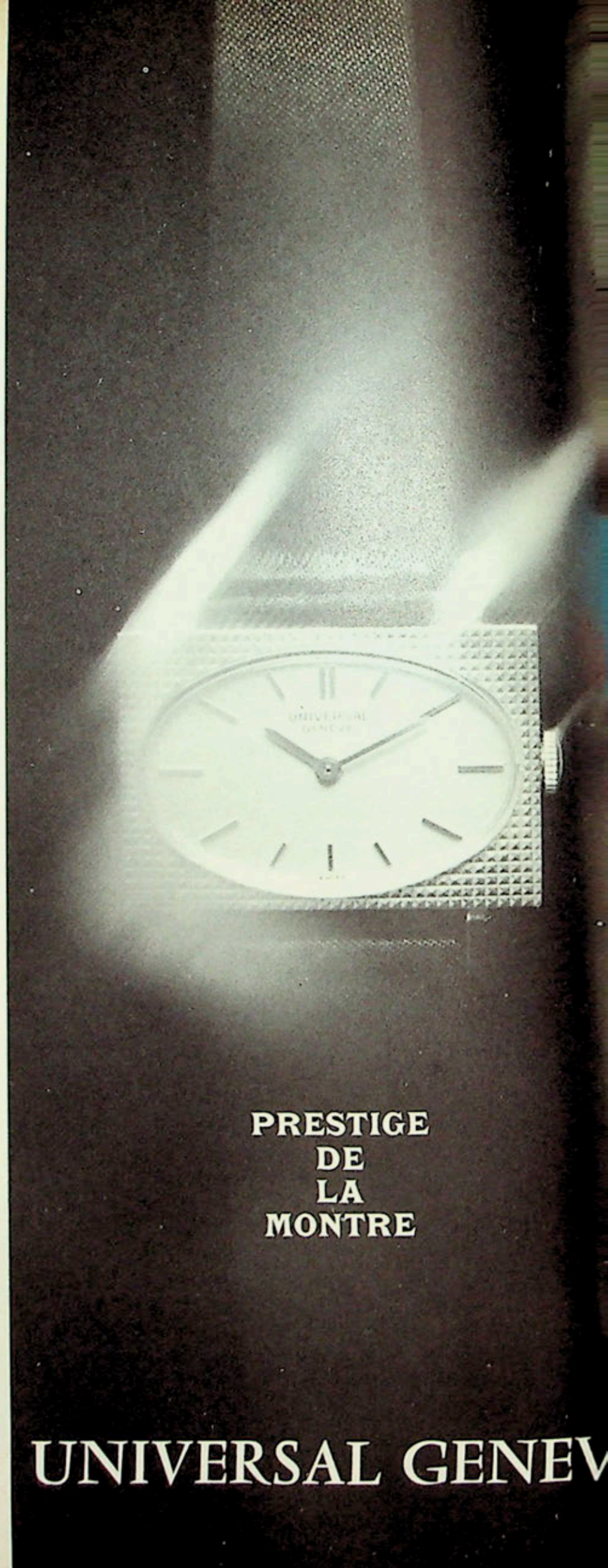
GEORG FLEGEL

Suite de la page 6

Finalement un mot sur Flegel et l'art en Allemagne, où la peinture avait subi un affaiblissement progressif après la mort d'Albert Dürer en 1528. Pendant la première moitié du XVIIe siècle, période beaucoup moins riche en force créatrice que le Moyen-Age et la Renaissance, le groupe des peintres de natures mortes, formé des réfugiés d'origine flamande et des Allemands de naissance, tient une place exceptionnelle. Entre ces « peintres de la réalité », — pour emprunter un terme si bien trouvé, que Charles Sterling a appliqué à certains phénomènes analogues dans la peinture française de la même époque, — Georg Flegel occupe une place tout à fait centrale. Les tableaux de fleurs des collections Reed, Broughton et de Boer nous ont permis de définir et d'analyser de plus près un aspect de son art fascinant.

Si vous voulez en savoir davantage

Outre le livre de J. von Sandrarts, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-künste von 1675. *(éd. A. R. Peltzer, München 1925) qui constitue une source précieuse pour toute étude concernant le XVIIe siècle, lisez les publications consacrées à Flegel par F. Winlker,* Einleitung zu: Georg Flegel, Sechs Aquarelle *(en fac-simile), 2e éd., 1954, et par W. J. Müller,* Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens. *Frankfurt am Main 1956. Consultez également l'ouvrage de l'auteur de l'article que vous venez de lire,* Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. *Londres et New York, 1956.*



PUBLICIS M 061 photo M. Certain

Fred Lip est "décontracté"!

Oui, Fred Lip est "décontracté"
car chacune de ses entreprises est une réussite!
En effet, président des montres Lip depuis 20 ans
il a toujours eu le "flair"
pour deviner ce que le public désirait.
Aujourd'hui encore Fred Lip "vise juste"
en offrant au public la montre Universal,
prestigieuse dans le monde entier,
qui par ses qualités ne manquera pas
de satisfaire les hommes les plus exigeants.
Distribuées en France par Lip,
les montres Universal sont fabriquées à Genève.
C'est une double assurance de qualité.

UNIVERSAL
GENEVE

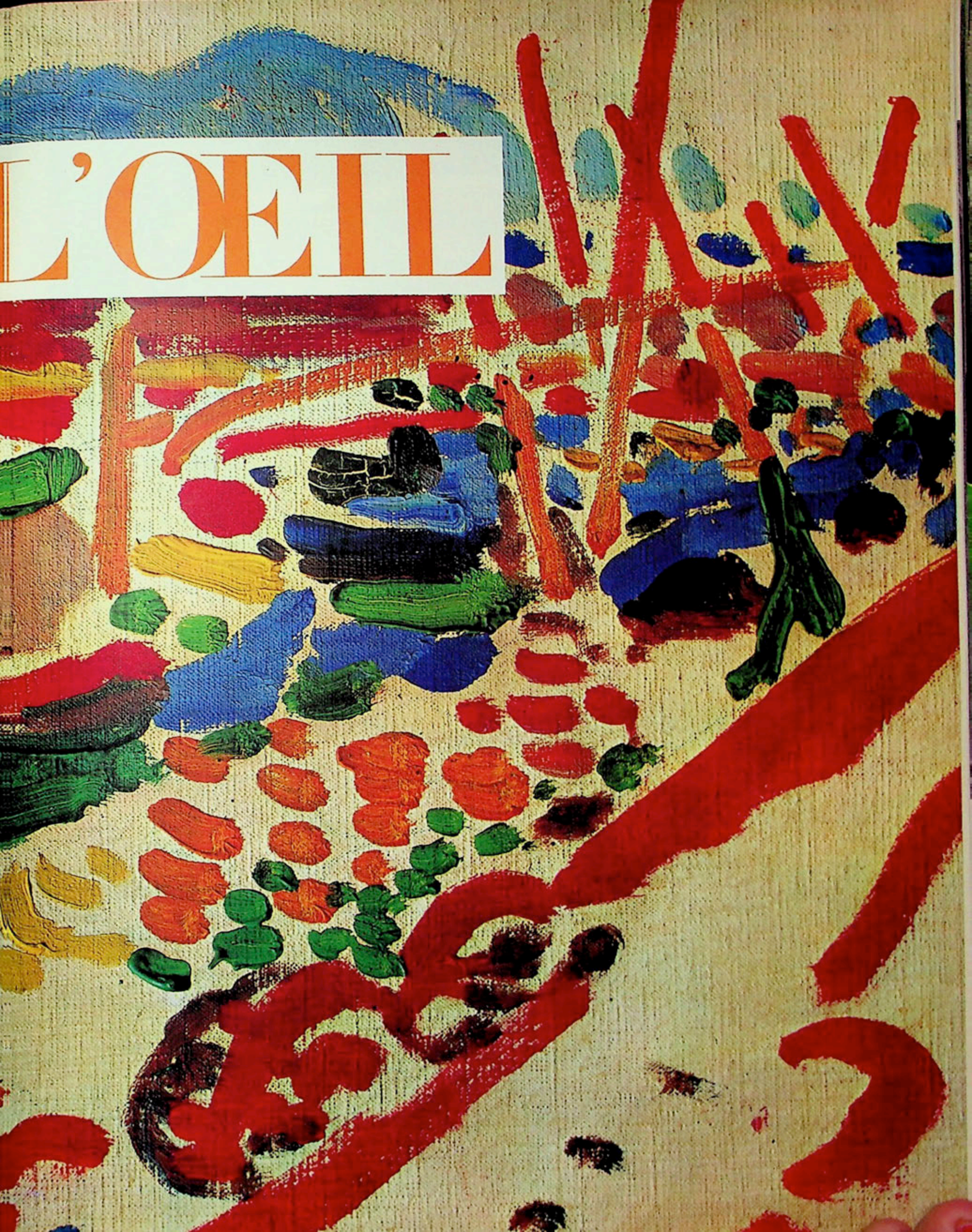
CRISTALLERIE DE SÈVRES

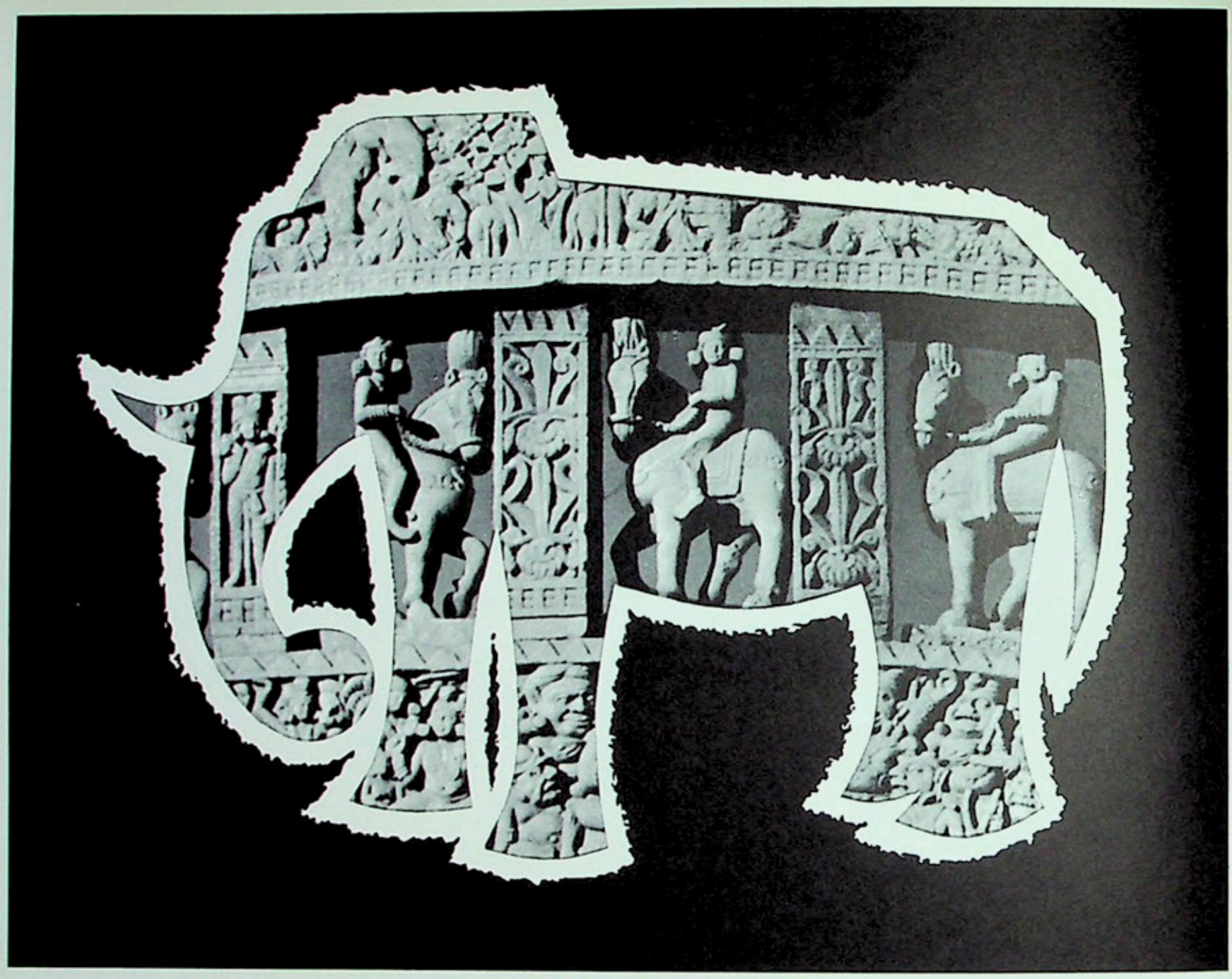
CHOISY-LE-ROI SEINE FRANCE

OPALINE DE CRISTAL
CRISTAL « TOURMALINE »
CRISTAL

Photo Claude Michaelidès

L'OEIL





Vous avez rendez-vous aux pays des merveilles:

visitez l'Inde

Au voyageur ébloui, l'Inde offre sa culture et ses traditions plusieurs fois millénaires, ses coutumes et ses mœurs pittoresques, ses chefs-d'œuvre artistiques, sa végétation luxuriante et ses majestueux paysages uniques au monde.

Mieux encore, l'Inde met à sa disposition un équipement touristique de premier ordre.

Ses lignes aériennes nombreuses et pratiques, ses trains rapides et climatisés, ses luxueux palaces (parmi les plus modernes du monde) en font un des pays les mieux adaptés aux exigences du touriste soucieux de son confort.

RENSEIGNEZ-VOUS AUPRÈS DE

L'OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME

8, BOULEVARD DE LA MADELEINE, PARIS 9e

TÉL. : OPÉ. 00-84, ANJ. 83-86

(à découper ou à recopier)

OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME
8, Boulevard de la Madeleine PARIS 9e

Veuillez nous faire parvenir gratuitement votre documentation touristique sur l'INDE

Nom .....

Adresse ..... 105 PUB.

Profession .....

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 103-104 · JUILLET-AOUT 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée, *par Charles Sterling* . . . 2
La grande aventure de l'art moderne à Strasbourg, *par Hans Haug* . . . 16
Athanase Kircher, *par Sarane Alexandrian* 24
Enrico Baj, *par André Breton* 34
Coup d'œil sur les grandes ventes de la saison 40

L'ŒIL du décorateur

Beit ed Dine 48
Formes industrielles 56

Photographies

Photographies en noir: *Service photographique de la Bibliothèque Nationale, du Metropolitan Museum, New York et des Collections Royales Britanniques, Marc Lavrillier, Bron, Giraudon:* Jean Perréal; *Albert Huck, Reymond Asseo, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen:* La grande aventure de l'art moderne; *Marc Lavrillier:* Athanase Kircher; *A. Bacci:* Baj; *Pierre Berdoy:* Beit ed Dine; *Marc Lavrillier, C.F.T.H., Paul Genest, Photo A.B.C., Olympia Werkfoto, Musée des Arts Décoratifs:* Formes Industrielles.

Photographies en couleurs: *Service photographique du Metropolitan Museum: page 3; Fleming: page 4; Service photographique de la Bibliothèque Nationale: page 4; Marc Lavrillier: pages 21 et 22; A. Bacci: page 39; Pierre Berdoy: page 49 et 50.*

Notre couverture: *A. Derain:* La jetée de l'Estaque. *1906. Détail. Coll. part., Strasbourg.*

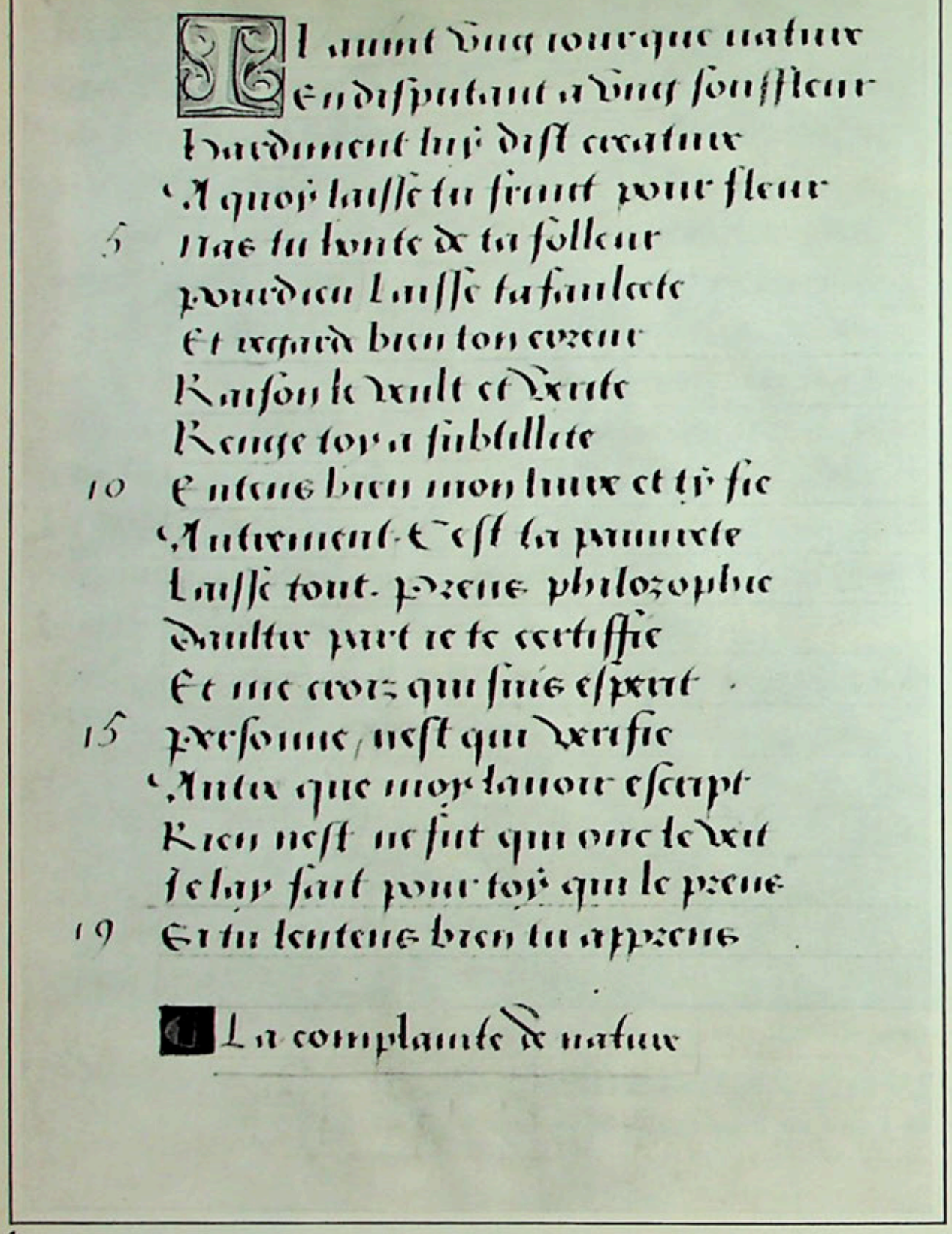
Notre prochain numéro

Carpaccio • La Tenture des Rinceaux • Le Musée Matisse à Nice • La Biennale des Antiquaires à Florence.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *Fr. 60.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 52.–;* SEDO, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 700.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 56.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£5.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 10 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$15.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 60.–;* SEDO, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)



El aumt vng tourque nature
En disputant a vng soufleur
hardiment luy dist ceature
A quoy laisse tu fruit pour fleur
Mais tu honte & ta folleur
pourtant Laisse ta faulte
Et regarde bien ton cueur
Raison le veult et veult
Renge toy a fubtillite
Et nous bien mon huy et ty fie
Autrement-Cest la pmiere
Laisse tout. pzeue philozophie
Dautre part ie te certiffie
Et me croiz qui suis esprit
Personne, nest qui verifie
Auta que moy tauoir escript
Rien nest ne fut qui one le dit
Ie lay fait pour toy qui le preue
Et tu lentens bien tu appzeue

La complainte de nature

1

1. Signature acrostiche de IEHAN PERREAL DE PARIS (lire de haut en bas les initiales de chaque vers). Prologue de la « Complainte de Nature à l'Alchimiste errant », poème par Perréal. 1516. Bib. Sainte-Geneviève. Ms. 3220, fol. 5 v°.

2. Jean Perréal : Dialogue de l'Alchimiste avec la Nature. 1516. Miniature du poème de Perréal, ms. 3220, fol. 6, disparue vers 1850 et retrouvée dans l'anc. coll. G. Wildenstein, Paris.

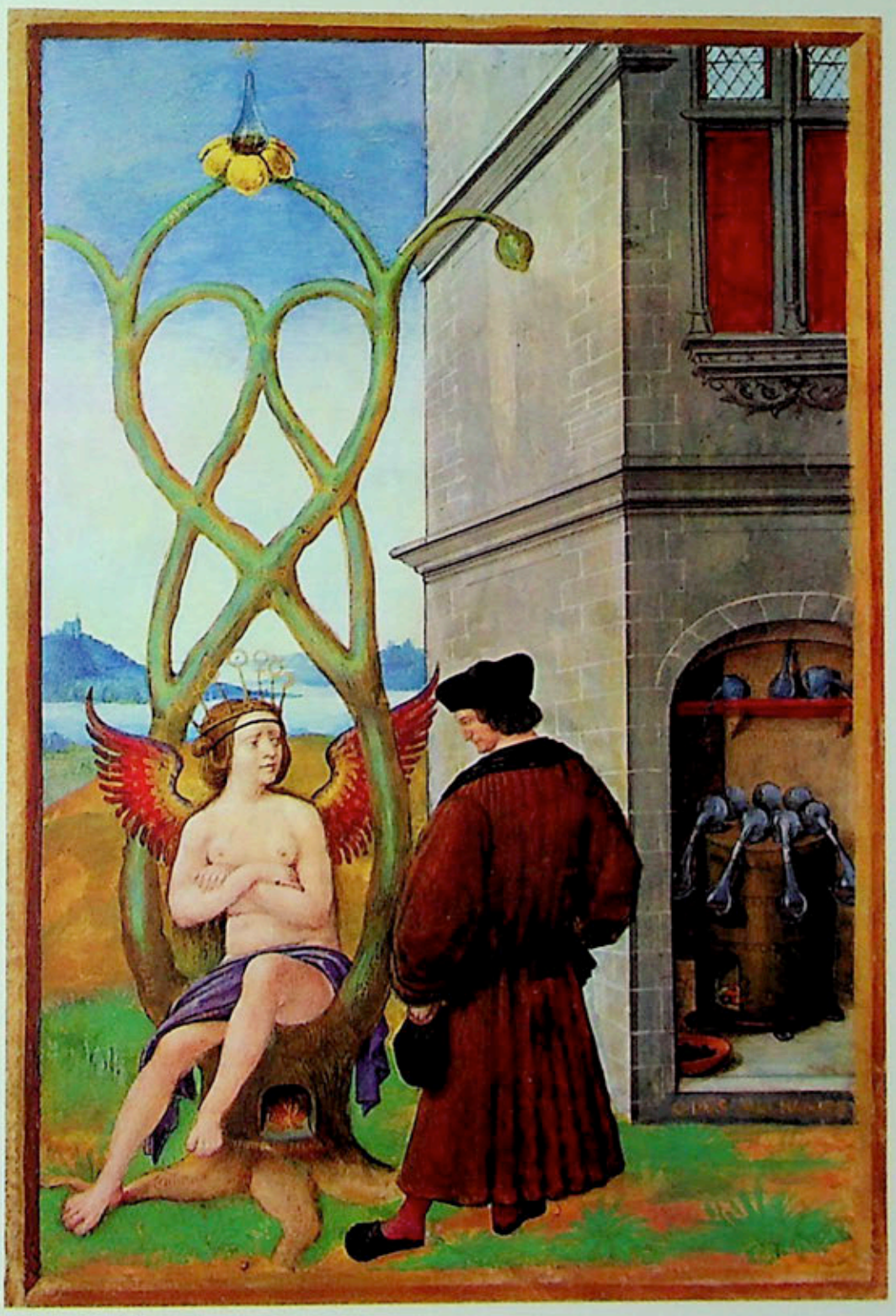
Charles Sterling

UNE PEINTURE CERTAINE DE PÉRREAL ENFIN RETROUVÉE

Depuis cent ans et plus, depuis que l'histoire de l'art s'occupe d'une façon critique de Jean Perréal dit Jean de Paris, elle n'a cessé de rechercher ses œuvres. Etat de choses d'autant plus agaçant que ce peintre en titre de trois rois de France est le mieux connu par les documents parmi tous les peintres français antérieurs au XVIIe siècle. Ce qui a permis de consacrer à cet artiste sans œuvres identifiées plus d'études monographiques qu'à Jean Fouquet (1). Inutile de reprendre ici les renseignements de textes. Qu'il suffise de rappeler que si la date et le lieu de sa naissance nous échappent (2), son activité connue s'étend de 1483 à 153[3] année de sa mort; qu'elle se situait surtout à Lyon, où il fut employé officiellement par la ville, mais également au service de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, de la reine Anne de Bretagne et de l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, dans les résidences princières tant en France qu'en Italie, en Angleterre et peut-être en Allemagne ou dans un pays d'Empire; qu'elle a pris des aspects très divers. Perréal fut, en effet, architecte urbaniste et ingénieur militaire, décorateur et ordonnateur de fêtes, dessinateur de patrons de sculpture et d'orfèvrerie, peintre de portraits, de scènes allégoriques, de batailles à fond de paysage en tableau de chevalet et en enluminure. Il était lettré et écrivait volontiers, en prose et en rime. Le plus important de ses poèmes retrouvés est la « Complainte de Nature », long plaidoyer contre une pratique d'alchimie qu'il tenait pour mauvaise. Il disposa d'une certaine culture humaniste. Aussi le Consulat de Lyon lui confia-t-il à plusieurs reprises l'invention de représentations allégoriques et de textes de « mistères », « histoires », « faintes » et « rhétoriques » qui accueillaient, selon l'usage du temps, ces personnalités princières lors de leurs entrées solennelles dans les cités. Il a été fort apprécié des princes et porté aux nues par plusieurs poètes et écrivains ses contemporains. Il connut Léonard de Vinci qui s'intéressa à certains procédés techniques familiers à Perréal, mais peut-être traditionnels et courants dans les ateliers de miniaturistes français. Il l'a connu et il l'imita.

Les textes contemporains mentionnent plusieurs œuvres de Perréal. Deux seulement ont survécu mais elles ne nous transmettent qu'un vague reflet de son art: un monument sculpté et une gravure sur bois pour lesquels il fournit les dessins. Le célèbre tombeau

* Lire les notes en page



2

3

3. J. Perréal : Charles VIII. Environ 1495.
Miniature. Ms. latin 1190. Paris, Bibliothèque Nationale.

4. J. Perréal : Portrait de Pierre Sala.
Environ 1500-1505. Miniature du Ms. Stowe 955.
British Museum, Londres.

5. J. Perréal : Anne de Bretagne. Environ 1495.
Miniature. Ms. latin 1190. Paris, Bibliothèque Nationale.

4

5

des ducs de Bretagne, qu'on voit à Nantes, a été sculpté par Michel Colombe d'après le patron de Perréal. Cependant, restituer le style du dessinateur une fois transposé en sculpture et, de plus, par un artiste puissamment personnel, est une vraie gageure. Tout ce qu'on peut raisonnablement tenter, c'est d'évaluer ce que le projet comportait d'original dans la conception plastique et spirituelle: dans la composition d'ensemble et dans la pensée iconographique (3). On a consacré à ce problème beaucoup d'observations analytiques dont les plus pertinentes sont celles de Pierre Pradel (4). Dans le tombeau de Nantes, cet historien accorde à Perréal non seulement le mérite d'un éclectisme subtil mais aussi celui des innovations personnelles: dosage plein de goût des motifs iconographiques de tradition française et gothique avec ceux de la Renaissance italienne que l'artiste a certainement connue dès son premier séjour transalpin documenté, en automne 1499; traitement original du thème de Vertus conçues comme des statues dégagées du bloc du sarcophage, en quoi se devine l'imagination du metteur en scène des « tableaux-vivants » allégoriques. D'accord avec E. Müntz (5), on peut discerner dans cette composition additive une différence profonde avec les tombeaux italiens, qui plient tous leurs éléments à une harmonie rythmique, qui tendent à préserver l'ensemble comme un bloc. En somme, au lendemain de son premier contact direct avec la Renaissance, Perréal ne nous apparaît guère dans cette œuvre comme un révolutionnaire. Il ne rompt pas avec la tradition gothique, il ne brille point par une profonde culture artistique italienne. On verra que beaucoup plus tard, au terme de ses voyages, il se révèlera dans la peinture que nous présentons ici un italianisant également discret.

Quant à la gravure sur bois, elle représente deux figures d'hommes nus qui évoquent les lettres I et K, et elle a été publiée en 1529, par Geoffroy Tory, dans son « Chamfleury » comme basée sur un dessin de Perréal. Elle nous renseigne bien médiocrement sur le talent de ce dernier. Non seulement — le comte Paul Durrieu l'a prouvé — elle est une copie textuelle, ou presque, d'un dessin de Léonard, mais encore le graveur a durci et alourdi ce qu'il pouvait y avoir de fin dans le dessin initial.

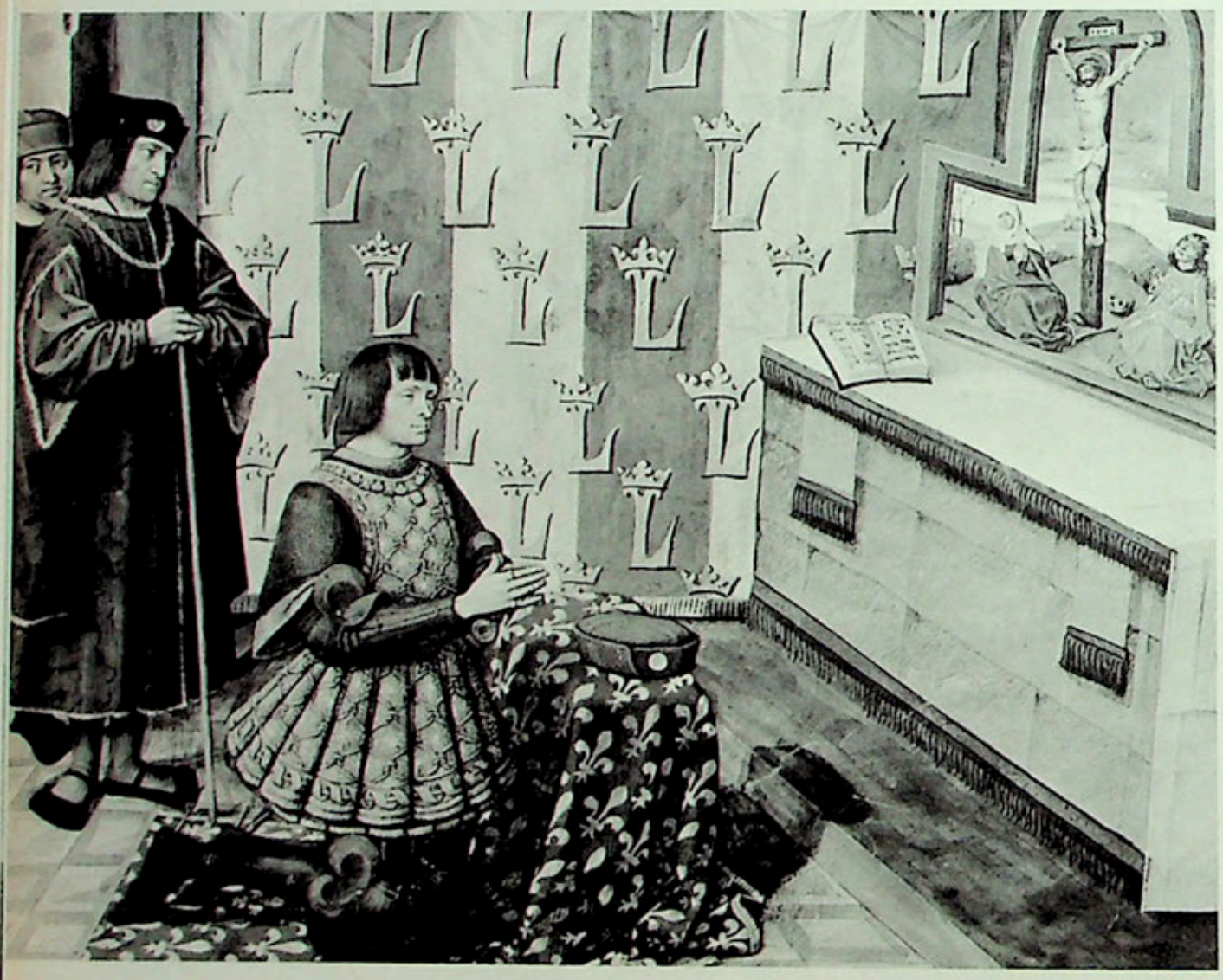
Deux autres œuvres qu'on accepte trop souvent comme représentant avec certitude l'art de Perréal ne sont nullement documentées: une médaille dont le patron serait de lui et un rapide croquis à la plume (fig. 12). Les deux concernent l'entrée à Lyon d'Anne de Bretagne, le 20 mars 1500 (nouveau style). Ici nous nous heurtons à une confusion suscitée par l'écart entre le calendrier médiéval et le nôtre. Presque tous les historiens de Perréal y ont succombé (6). Pour l'ancien style français, l'année ne finissait qu'à Pâques. Aussi celle de 1499 s'étendit-elle jusqu'au 19 avril de notre année 1500. De sorte que les documents d'archives mentionnent deux entrées en 1499: la première en date, celle de Louis XII (seul; la reine, enceinte, était alors à Romorantin), le 10 juillet; la seconde d'Anne (seule), huit mois plus tard, le 20 mars. L'entrée du roi a été entièrement dirigée par Perréal; aucune médaille n'a été frappée, l'artiste dessina seulement le patron d'un porc-épic d'or, cadeau de la ville au souverain. Par contre, lors de l'entrée de la reine on frappa la médaille qui porte évidemment le millésime 1499 mais les comptes de cette réception ne mentionnent point le nom de Perréal. En confondant les deux entrées, on rapporta la médaille à l'entrée du roi et on s'autorisa du rôle que l'artiste y a joué pour lui en attribuer le patron. Le silence des comptes en mars 1500 au sujet de Perréal est d'autant plus remarquable que ceux des autres entrées lyonnaises, tant antérieures que postérieures, ne manquent jamais de spécifier les travaux dont on le chargeait (7). On se demande avec Miss Off si Perréal ne séjournait toujours pas en Italie en mars 1500 (nouveau style que nous suivrons pour toutes les dates dans cet article). Le 14 novembre 1499, il écrivait au Marquis de Gonzague qu'il resterait encore quelque temps à Milan (« io reste qui a Millan ung poco tempo »). C'était une semaine après le départ de Louis XII pour la France, l'artiste se trouvait donc relativement libre et, chose frappante, les textes lyonnais ne le signalent pas dans la ville pendant toute l'année 1500. Ainsi, l'attribution à Perréal de la médaille et du croquis (qui se trouve au dos d'un des feuillets des comptes de l'entrée de la reine) n'est guère justifiée. Pour ce qui est de ce croquis (fig. 12), il représente certainement les têtes d'Anne de Bretagne et de Louis XII (8) ainsi qu'une tête de lion héraldique. Ce sont là des éléments essentiels des médailles lyonnaises frappées sous Charles VIII et Louis XII, et le dessin — simple memento et non première pensée du patron puisqu'il ne s'agit pas de profils alors de rigueur dans les médailles — peut se rapporter à la pièce qui nous occupe. Les comptes signalent explicitement les noms des exécutants de celle-ci: Nicolas Leclerc et Jean de Saint-Priest, sculpteurs, et Jean Lepère, orfèvre. Le croquis peut être de l'un des deux premiers (9). Et bien que son style (compte tenu de la technique de la plume) (10), ne soit pas irréconciliable avec celui des ouvrages certains de Perréal que nous réunissons dans cet article, je considère que dans l'état actuel de notre information documentaire nous n'avons pas le droit d'inscrire sous ce croquis le nom de notre artiste.

Il résulte de ce rapide bilan qu'on ne connaissait jusqu'à présent aucun ouvrage sorti directement des mains de Perréal. Faisant son devoir, la critique rechercha inlassablement ses productions parmi les peintures, les enluminures et les dessins anonymes du temps. Les « essais de reconstruction » de Perréal se multipliaient. En 1949, M. Maurice Goldblatt publia triomphalement plus de trente portraits de Perréal « identifiés ». Il lui a tout simplement attribué tous les portraits anonymes français que nous connaissons de 1500 environ. En quoi il procéda comme ce joueur qui mise sur toutes les cases de la roulette à la fois; il était sûr de gagner au moins quelque chose; et, bien entendu, M. Goldblatt inscrivit le nom de Perréal sous quelques œuvres que nous pouvons maintenant accorder à ce peintre avec certitude. Mais, comme ce joueur, il perdit plus qu'il n'a gagné: dans cette agglomération d'ouvrages hétéroclites, il a définitivement ruiné sa chance de saisir la personnalité de l'artiste. Autrement sérieuses furent les tentatives anciennes de Durrieu et de Hulin de Loo et celles, plus récentes, de J. Dupont, de P. Wescher, de Mlle Huillet d'Istria, de Miss Ring et de Miss Off. Mais basées exclusivement sur des conjectures historiques tirées des textes et sur l'idée qu'on pouvait se faire de la personnalité artistique de Perréal, elles lui attribuaient des groupes d'œuvres dont l'esprit et le style étaient contradictoires: tantôt les peintures du Maître de Moulins, tableaux religieux avec d'admirables portraits de donateurs; tantôt exclusivement de petits portraits de tradition gothique, ceux du maître de Charles VIII; tantôt des peintures allégoriques ou mythologiques, plus ou moins marquées par la Renaissance, telles les fresques des « Arts Libéraux » du Puy ou la « Minerve » du Musée de Moulins. En l'absence d'une pierre de touche stylistique toutes ces attributions demeuraient purement hypothétiques et la personnalité du peintre n'était toujours pas ressuscitée. On piétinait dans une impasse que seule pouvait forcer l'apparition d'une œuvre nouvelle, originale et documentée.

Cette œuvre vient de surgir. Et je m'empresse d'écrire qu'elle confirme une partie des attributions proposées jusqu'à présent sur des présomptions fondées mais vulnérables. J'en éprouve une vive satisfaction. Il est bon, en effet, de constater une fois de plus que les méthodes de l'histoire de l'art, si délicat que soit leur maniement, ne sont pas pour cela arbitraires et qu'un effort critique convergent de plusieurs chercheurs restitue à cette discipline humaniste la solide dignité d'une science.

En 1943, M. A. Vernet, dans une étude en tous points excellente, identifiait comme étant de Perréal un long poème nommé « Complainte de Nature à l'Alchimiste errant », considéré jusqu'alors sans preuves comme étant de Jean de Meun (11). Cette identification est absolument certaine: le poème est signé dans le texte sous forme d'un prologue acrostiche; l'on n'a qu'à lire verticalement les initiales des vers pour trouver: IEHAN PERREAL DE PARIS (fig. 1). Quant à la date de la rédaction de la « Complainte », elle est également fournie par l'auteur lui-même, dans l'épître dédicatoire à François Ier: un peu plus de 11 mois après la victoire de Marignan (14 septembre 1515), soit l'automne de 1516. Des six manuscrits de cette « Complainte » que M. Vernet signale, celui de la Bibliothèque Sainte-Geneviève est de loin le plus important, car le plus complet, dédicacé au roi, et seul exemplaire de luxe, seul écrit sur parchemin et orné de lettrines soigneusement rehaussées d'or. M. Vernet fut le premier à constater qu'à l'origine, face au prologue acrostiche (folio 5), autrement dit face à la signature de Perréal se trouvait la seule miniature historiée que le manuscrit comportait. Cette miniature était encore décrite dans les anciens inventaires de la Bibliothèque Sainte-Geneviève; elle a disparu vers 1850. Voici sa description dans l'inventaire de 1709-1710: « Après la préface il y a une miniature très bien faite qui représente la Nature et un Alchimiste qui s'entretiennent ensemble. » Voici celle de C.-M. Robert, en 1836: « manuscrit décoré d'une belle miniature représentant la Nature avec l'Alchimie ». Voici enfin la dernière mention, due à Ferdinand Denis, vers 1847, qui parle de ce « beau volume en tête duquel une admirable miniature rappelle les symboles du grand œuvre ». M. Vernet précise: « Vers 1850, la reliure du manuscrit était réparée et, puisqu'il ne reste plus trace aujourd'hui du talon du folio 6, il faut en conclure que cette réfection fit disparaître les vestiges d'une mutilation dont les collections de Sainte-Geneviève offrent de trop nombreux spécimens ». Et cet historien de la littérature admirablement informé des recherches sur Perréal peintre tire la conclusion qui s'impose: « Il s'en est fallu de peu que l'exemplaire de la « Complainte » enluminé par l'auteur ne nous rendît une miniature qui eût été, enfin, un spécimen authentique de son savoir-faire: l'admiration croissante de ceux qui la virent nous en a finalement privé ».

Fort heureusement, il n'en est rien. Cette miniature existe toujours, elle appartient à la collection privée d'enluminures formée par le regretté Georges Wildenstein et léguée par lui à l'Etat français. J'ai eu la chance de la reconnaître à l'exposition de cette collection qui a eu lieu en janvier et février de cette année-ci aux Cloisters du Metropolitan Museum, à New York (fig. 2).



6

Elle représente exactement ce que relatent les anciennes descriptions du manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève: le dialogue de l'Alchimiste avec la Nature, figure allégorique de femme nue, ailée et couronnée de signes astrologiques des sept planètes. La Nature est assise parmi les branches d'une plante symbolique évoquant l'intime relation des quatre éléments; entente qui aboutit à « l'œuvre de la nature » laquelle est en même temps le « grand œuvre » alchimique — fleur dont le calice est formé par « l'œuf philosophique », un matras, où rougeoie un mystérieux liquide et que bénit le rayon d'or de la grâce divine. Ce sens nous est clairement donné par les inscriptions latines en lettres d'or qui foisonnent sur les branches. Derrière la Nature s'étend un paysage d'eau et de collines bleutées. L'Alchimiste, vêtu d'une houppelande, coiffé d'un bonnet et chaussé à la mode du début du règne de François Ier, est désigné comme tel par une « officine » qu'il vient de quitter et qu'on aperçoit par une baie s'ouvrant dans une haute bâtisse: un grand bain-marie dit « feu humide » est surmonté d'une étagère où sont rangés un matras et deux cornues, tandis que devant le feu est placée une terrine de grès contenant des fragments d'une étrange matière foncée. Sur le carrelage est tracé un monogramme formé des majuscules M et B accolées. C'est précisément le signe alchimique du « balneum mariae », procédé qui doit son nom à la plus ancienne alchimiste de l'Occident, une Grecque d'Alexandrie connue sous le pseudonyme de Marie la Juive, qui vécut au IVe siècle (12).

La miniature a été soigneusement découpée le long de sa bordure dorée pour être collée sur une feuille de papier et encadrée de lignes rouge et noir. Elle a été ainsi privée de sa marge de parchemin et ses dimensions sont légèrement inférieures à celles des pages du manuscrit dont elle ornait le folio 6: 18,1 cm. contre 20,3 cm. de haut sur 13,4 contre 14,2 cm. de large. On n'a donc enlevé que 2,2 cm. dans le sens de la hauteur et 0,8 cm. dans celui de la largeur; autrement dit, la peinture couvrait presque entièrement le folio 6 du manuscrit. La scène représentée, le costume de 1515 environ, les dimensions qui concordent ne sont pas seuls

6. J. Perréal : Louis XII et deux de ses courtisans. Environ 1500. Miniature. Ms. latin 4804. Paris, Bibliothèque Nationale.

7. J. Perréal : L'Alchimiste. Détail de la fig. 2.

8. J. Perréal : Louis XII. Détail de la fig. 6.

9. J. Perréal : Pierre Sala. Détail de la fig. 4.

9

10

11

12

10. J. Perréal. Tête de l'Alchimiste. Détail de la fig. 2.

11. J. Perréal : Portrait de Ph. de la Platière dit Bourdillon. Env. 1495 (mort en 1499). Dessin à la pointe d'argent rehaussé d'or. Chantilly, Musée Condé.

12. Attribué sans preuve à J. Perréal : Têtes d'Anne de Bretagne, de Louis XII et d'un lion héraldique. 1500. Croquis à la plume. Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine.

13

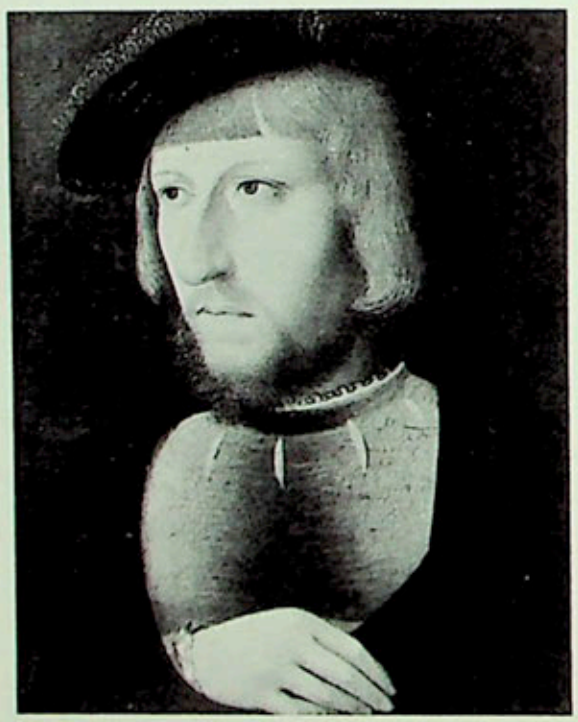
à nous assurer qu'il s'agit de l'illustration disparue du poème de Perréal. Les attitudes des personnages et les nombreuses inscriptions qui couvrent la peinture correspondent étroitement au sens et parfois même aux expressions du texte.

Cette femme aux sourcils tendus, aux bras croisés comme une maîtresse d'école pleine de reproche, c'est bien Nature qui se plaint. Cet alchimiste qui l'écoute tête baissée, contrit, c'est bien celui de la deuxième partie du poème, de la « Response de l'Alchymiste à la Nature », qui demande à celle-ci « pardon humblement et la merciant grandement ». Et si sous l'atelier auquel il tourne le dos nous lisons « Opus Mechanice », c'est que

... Nature se complaint
Et dit sa douleur et son plaint
A ung sot souffleur sophistique
Qui ne use que d'art mecanique.

14

15



16

13. Portrait de Louis XII? Fragment d'un vitrail dont le patron pourrait être de J. Perréal. Walters Art Gallery, Baltimore.

14. J. Perréal: Portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny. Environ 1500 (mort en 1503). Dessin à la pointe d'argent. Chantilly, Musée Condé.

15. Copie d'après J. Perréal: Jeune seigneur inconnu. Environ 1525-30. Peinture. Chantilly, Musée Condé.

16. Copie d'après J. Perréal: Jeune Seigneur inconnu. Environ 1525-1530. Peinture. Wildenstein & Co.

17. Copie d'après J. Perréal. Portrait de Louis XII. Peinture. Coll. de S.M. la Reine d'Angleterre, château de Windsor.

18. J. Perréal: Portrait de Monsieur de Bellefourrière à l'âge de 69 ans. 1521. Peinture. New York, Metropolitan Museum.

Les trois puissantes racines de l'arbre symbolique portent les mots: « mineralia », « vegetativa », « sensitiva ». Et le poème dit:

Ne cuyde pas que je te descouvre
Le mien secret, qui tant est cher,
Se premier tu ne vas sercher
Le germe de tous les metaulx,
Des animaux et vegetaux
Qui sont en mon pouvoir tenus
Et en la terre contenus,
L'un quant a la generation
Et l'autre par nutrition.
Les metaulx si n'ont fors que essence,
Les herbes ont estre et croissance,
Les bestes ont la sensitive
Qui plus est que vegetative...

·1921·

Les trois racines aboutissent à « materia prima » au-dessus de laquelle brille le feu de la forge de la nature, la flamme des énergies fondamentales qui animent les éléments:

Et jamais tu n'y verras rien,
Si tu n'entres dedans ma forge
Ou je martelle et toujours forge
Metaulx es terrestres minieres,
Et la matiere de quoy je œuvre.

Les tiges s'élèvent ensuite, désignées comme « terra », « aqua », « ignys » et « aer ». Leur première jonction est marquée du mot « mixto ». Plus haut les deux lobes qu'elles forment portent, en trois parties, le mot « individuum ». Enfin, elles se rejoignent pour produire leur fleur, le vaisseau scélé contenant la pierre philosophale, rêve suprême de l'alchimiste et qui doit être « opus nature » et non « opus mecanice ». Ainsi, cet Arbre de la Vraie Science offert par la Nature évoque le flux coordonné des forces cosmiques qui agissent sur des matières premières sous l'intime influence astrale de sept planètes.

Nous avons donc toutes les raisons pour considérer la miniature retrouvée de la « Complainte » comme un original documenté de Perréal. Sa qualité est remarquable, supérieure aux ouvrages de Bourdichon, son contemporain et comme lui peintre en titre des mêmes rois. Son style est très personnel et il nous permettra de grouper aussitôt autour de cette pierre de touche plusieurs ouvrages où se reconnaissent le même esprit et le même faire. Et le fait que ces ouvrages lui ont déjà été attribués pour des raisons historiques corrobore ce groupement de façon décisive.

Ce sont tout d'abord des miniatures et des dessins qu'on a réunis à juste titre comme étant d'une même main sous le nom provisoire du Maître de Charles VIII. Excellent travail de rapprochement dû à Klaus Perls dont l'article de 1935 paraît maintenant quelque peu oublié. Son groupe comprend les portraits de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (vers 1495), à la Bibliothèque Nationale (fig. 3 et 5) (13); le portrait de l'ami de Perréal, l'écrivain Pierre Sala (vers 1500-1505) qui orne les « Enigmes » de ce dernier au British Museum (fig. 4) (14); les portraits dessinés de Philippe de la Platière, seigneur des Bordes, dit Bourdillon (mort en 1499) (fig. 11) et de Louis de Luxembourg, comte de Ligny (mort en 1503) (fig. 14), les deux à Chantilly; le portrait de Louis XII, accompagné de deux courtisans (vers 1500), du manuscrit de la « Géographie de Ptolémée, » à la Bibliothèque Nationale (fig. 6) (15). L'homogénéité de style de ces œuvres est pleinement convaincante. Plusieurs traits s'y affirment obstinément: yeux grands ouverts, à l'iris semblable à un disque transparent et vertical tandis que la pupille est formée par un gros point foncé et opaque, ce qui produit un regard fixe; bouches aux lèvres séparées par une ligne très nette, aux commissures fortement marquées; mains dépourvues d'élégance, tantôt osseuses et tantôt molles, aux bouts des doigts convergents, aux ongles en petits rectangles (fig. 23 à 27); cheveux détaillés par une écriture linéaire, incisive et libre. Une insistance sur les saillies du visage — le bout du nez, la lippe, l'aile de la narine — trahit une vision réaliste qui s'attache à la fois à la structure essentielle de la face et à sa plasticité charnue, parfois brutale.

19

20

19. J. Perréal: Anne de Bretagne. Détail de la fig. 5. Miniature.

20. J. Perréal: Portrait d'une dame anglaise. 1514. Peinture. Londres, National Portrait Gallery.

Or, la miniature de la « Complainte » offre de multiples analogies avec ces œuvres et elle entraîne leur attribution à Perréal. Sa couleur est très personnelle: non pas uniformément froide et claire comme dans la majorité des miniatures françaises du temps (chez Bourdichon, chez le Maître de Moulins, pour ne prendre que des exemples illustres); mais basée sur une alternance des tons chauds et des tons froids, avec des roux pourprés relevés de noir et les carnations d'un rose jaunâtre et non pâles. C'est exactement la gamme du portrait de Sala et de celui de Louis XII, du Ptolemée. Les bustes de l'Alchimiste (fig. 10) et de Sala (fig. 9) montrent la même tonalité de la chair, le même traitement de la chevelure d'abord préparée en masse foncée puis recouverte de fines boucles sinueuses, le même vêtement roux aux plis droits et parallèles, tracés d'un pinceau négligent; les cous sont vigoureux et d'une courbe similaire; la facture est identique, jusqu'aux stries noires et parallèles qui modèlent le devant du chapeau. Les courtisans qui accompagnent le Louis XII du Ptolemée (fig. 6) sont trapus et plantés avec lourdeur tout comme l'Alchimiste (fig. 7) et le contour anguleux de leurs manches, fait de courtes lignes droites, se retrouve chez lui.

Ainsi, il est maintenant prouvé que le Maître de Charles VIII n'est autre que Perréal. Parmi les autres tableaux qui lui furent attribués retenons seulement ceux dont la parenté est convaincante. Il paraît légitime de reconnaître un original perdu de Perréal dans la copie de la collection Morrisson (Angleterre) d'un portrait de Charles VIII que l'âge et le costume situent vers 1490 (16). Il en est de même d'un portrait de Louis XII, à Windsor, que L. Cust (1911) et J. Dupont (1947) considéraient comme un original apporté en Angleterre, en 1514, par Perréal lui-même (fig. 17); on sait que l'artiste y fut envoyé pour s'occuper de la mise à la française de Mary Tudor qui se préparait à épouser Louis XII; mais aucun texte ne parle ni d'un portrait du roi ni de celui de la future reine qui aurait été exécuté à cette époque par notre artiste. Ce tableau est inventorié dans la collection d'Henri VIII, en 1543. Mais cette provenance n'en fait pas un original; toutes les collections royales abondaient en copies de portraits de souverains étrangers. Le dessin rigide et incertain, le modelé mou, le manque d'une étincelle de vie dénoncent la copie. Le roi y apparaît vêtu à la mode de 1500 environ — il porte le même chapeau à insigne et la même coiffure que dans la médaille de son entrée à Tours, daté 1501; il n'accuse pas plus de quarante ans, car, on le sait, il était prématurément usé. Le portrait de Windsor, s'il a été vraiment apporté en 1514, n'était donc qu'une réplique d'un portrait ancien, plus avantageux, stratagème courant dans les négociations matrimoniales des princes. Jacques Dupont pense qu'un fragment de vitrail à la Walters Art Gallery de Baltimore est basé sur un patron de Perréal (fig. 13). Cela se peut; mais il faudrait admettre que le verrier ait interprété librement le dessin qu'on lui a fourni, surtout dans les mains élégantes, aux doigts allongés et flexibles qui dans l'œuvre connu de Perréal ne rappellent, mais de loin, que les mains de Louis XII du Ptolemée (17). Enfin, dans une « Dame anglaise », l'ordre de saint Georges au cou, mais vêtue à la française, à la National Portrait Gallery de Londres (fig. 20), Miss Ring a vu, avec raison me semble-t-il, un original (mal conservé) de Perréal (18). Le tableau serait de 1514, le costume correspond bien à cette date. Mary Tudor est venue alors en France accompagnée de plusieurs dames anglaises qui devaient sans doute suivre l'exemple de leur souveraine et se vêtir à la mode de la cour de France. Perréal qui fut à Londres en rapports personnels avec la jeune reine a fort bien pu portraiturer l'une de ses dames d'atour.

A cette suite de portraits déjà mise par la critique en rapport avec le Maître de Charles VIII alias Perréal, je voudrais, pour ma part, en ajouter quatre autres. Deux sont des originaux, deux autres des copies. Pour procéder dans l'ordre chronologique, mentionnons d'abord un Portrait d'un jeune inconnu en oraison, miniature de l'ancienne collection Durrieu (fig. 29). Je ne le connais que par la photographie et c'est sous cette réserve que j'en propose l'attribution. Le costume suggère 1490-1495 environ. Le dessin des traits et des cheveux détaillés, l'œil grand ouvert, la bouche charnue modelée de fines stries verticales comme celle de Pierre Sala, les plis tantôt droits comme ceux de l'Alchimiste et tantôt cassés comme ceux de Charles VIII (fig. 3), les ongles carrés, le contour anguleux de la manche invitent à y voir une œuvre de Perréal. Elle serait parmi les plus réussies. Vient ensuite le « Portrait de Monsieur de Bellefourrière », au Metropolitan Museum de New York (fig. 18) daté de 1521. C'est un original incontestable. En dépit de considérables usures que lui infligèrent d'anciennes restaurations, c'est encore un des portraits français les plus impressionnants du début du XVIe siècle. Un dessin fin et tendu construit la puissante armature du visage, le tracé et le modelé du nez rappellent d'une façon frappante le portrait de Ligny (fig. 14); ce qui reste d'original des cheveux montre l'habituel traitement graphique de Perréal; de même le modelé qui, à cause de l'usure de la couche supérieure révèle un réseau de petites stries, celui précisément de l'enlumineur de Sala et du dessinateur de Ligny. Pour terminer, voici les deux copies, deux versions d'un portrait d'un jeune seigneur de la cour de François Ier, représenté à une ou deux années d'intervalle, imberbe et barbu (fig. 15 et 16). Le costume est celui de 1525-1530 environ (20). Bien qu'on soit à la fin de la vie de Perréal, la main du seigneur barbu obéit toujours à la formule des mains des portraits beaucoup plus anciens (fig. 23 à 27). La structure du visage et le traitement de la barbe par poils épars rappellent toujours de près le dessin de Ligny (fig. 14). Déjà en 1516, dans l'épître dédicatoire de la « Complainte », Perréal se dit vieux. Nous savons que sa santé était ébranlée; il est possible que vers la fin de sa carrière, privé d'énergie créatrice, son art ne vivait que de recettes anciennes.

Nous arrivons à un bilan provisoire de l'œuvre actuellement connu de Perréal peintre — une dizaine d'originaux (miniatures, tableaux, dessins), quatre copies et peut-être un vitrail basé sur le patron par lui fourni. Toute modeste qu'elle soit, cette liste nous permet de tirer quelques conclusions qui s'imposent. Elles concernent la révision des attributions anciennes les plus importantes, l'indication d'œuvres où se décèle l'influence de Perréal et, surtout, l'analyse de son évolution et l'appréciation de sa personnalité, de son rôle historique.

Tout d'abord, il est évident que l'attribution à Perréal des œuvres groupées sous le nom du Maître de Moulins, cette vieille hypothèse qui identifiait les deux artistes l'un avec l'autre, est définitivement caduque. Ensuite, l'attribution à Perréal de la fresque des « Arts Libéraux » au Puy, avancée par Mlle Huillet d'Istria, devient maintenant, en face d'une composition allégorique certaine de cet artiste, tout à fait indéfendable. Non seulement il n'y a rien de commun entre le type de têtes féminines au Puy et celui de Nature; mais, et c'est le point capital, la culture artistique de l'auteur de la fresque, très probablement un Français, est fortement marquée par l'influence de Hugo van der Goes, tandis que les éléments de l'esthétique flamande qu'on peut découvrir chez Perréal viennent, comme nous le verrons, de la tradition de Roger van der Weyden telle qu'elle était représentée vers 1470-1480 par des petits maîtres brugeois et bruxellois. Il y a, en effet, un trait de l'influence de Hugo qui ne trompe pas: l'emploi d'un modelé où l'ombre contient un reflet lumineux qui suit le contour, en accentuant la rondeur des volumes. Tout un groupe de peintres travaillant en France

à la fin du XVe siècle ont ce procédé en commun: le Maître de Moulins, Jean Hay, le Maître de Saint-Gilles et l'auteur des Arts Libéraux. Mais Perréal l'ignore.

Une autre composition, celle-ci mythologique, a été rapprochée, en 1948, de l'art de Perréal — d'un Perréal alors encore bien vague, bien hypothétique — par Mme Clémence Duprat, avec un remarquable tact critique. Il s'agit d'un panneau représentant Minerve dans une niche, acquis en 1945 et placé au Musée de Moulins (fig. 35). Tant que ce tableau était isolé on pouvait être tenté de suivre ce critique et d'y voir une œuvre conçue « à l'antique », dans l'entourage de Michel Colombe, par un peintre du Val de Loire travaillant dans le premier quart du XVIe siècle. Mais j'ai trouvé la sœur de cette Minerve, une figure féminine à laquelle la restauration (en cours à l'Institut de Rome) n'a pas encore rendu la lisibilité voulue, de sorte que l'attribut placé dans le coin inférieur droit reste indéchiffrable (fig. 34). La similitude complète de la composition, des têtes, des mains et du dessin des plis, l'identité des moulures et des bases des pilastres qui bordent la niche, la concordance des dimensions ne permettent aucun doute quant à l'identité de l'auteur. Dans la nouvelle venue, le « contrapposto », manié avec aisance, la tête d'un type proche de Costa et de Timoteo Viti, le drapé d'origine ombrienne, et dans la Minerve l'ornement de pilastres et les chapiteaux, hauts et étroits, pareils à ceux qu'on trouve dans la « Madone Felicini » de Francesco Francia, dénotent un artiste italien travaillant à l'aube du XVIe siècle dans le milieu bolonais ou bolono-ferrarais, l'un de ceux que Roberto Longhi appelle les « classiques précoces », tels que le jeune Boccacino, Niccolo Pisano, l'Ortolano (21). Faut-il ajouter que si la provenance de la « Minerve » est inconnue, celle de son pendant, placé dernièrement dans les locaux de l'Ambassade d'Italie à Washington, est certainement italienne?

L'art nettement personnel de Perréal, son intense activité ne pouvait ne pas susciter de l'influence. Il avait certainement un atelier, on connaît le nom de l'un au moins de ses aides: « Jean Le Noir, serviteur de Jean de Paris », qui l'assista aux travaux de l'entrée de Louis XII à Lyon, en 1499. Dans le manuscrit des « Enigmes » de Pierre Sala, au British Museum, avant le beau portrait de l'écrivain par Perréal, il y a douze miniatures qui ne sont certainement pas de la main de celui-ci. Nous en reproduisons quatre (fig. 30 à 33), qui offrent des exemples du paysage, de l'architecture et de diverses figures (22). Trahissent-elles des liens évidents avec l'art de Perréal, au point qu'on puisse les considérer comme des copies de ses compositions, ainsi que le propose Mlle Huillet d'Istria? Le canon des personnages trapus, les touffes d'herbes au premier plan, le paysage lointain aux collines couronnées de châteaux et le type de profils masculins se retrouvent en effet dans la miniature de la « Complainte ». Par contre la technique de hachures, sur laquelle Mlle Huillet d'Istria insiste particulièrement, ne s'y retrouve guère. C'est un procédé très courant dans l'enluminure des ateliers de la Loire, lesquels sont également familiers de l'architecture des fig. 31 et 33, variante simplifiée de celle de Fouquet et de Bourdichon. L'exécution est très inférieure à celle de Perréal mais elle est spontanée, elle ne trahit guère la main d'un copiste; et il y a dans ces images le charme d'une vie ingénue. On a l'impression que l'auteur des miniatures devait sa formation à ces ateliers et qu'il a été simplement influencé par Perréal qui lui a confié l'illustration des « Enigmes », en se réservant le portrait de son ami (23). Cet enlumineur a pu habiter Lyon et il est peut-être possible, ainsi que le propose Mlle Huillet d'Istria, qu'il soit identique avec le graveur lyonnais appelé le Maître aux pieds-bots. Depuis très longtemps on a pensé à attribuer à Perréal les dessins qui ont servi à ce graveur pour les illustrations du « Terence » de Trechsel imprimé à Lyon en 1493. Il est bien aléatoire de deviner le style d'un dessin initial à travers l'interprétation durcie d'une gravure sur bois. Pourtant, le type de personnages du « Terence » ressemble beaucoup à celui de Perréal et ces illustrations portent pour le moins le témoignage de l'influence que l'artiste exerça à Lyon.

Mais il y a un autre exemple de son influence, assez inattendu. La célèbre miniature des « Statuts de l'Ordre de Saint Michel », datant très probablement de 1493, est donnée aujourd'hui, avec raison, au Maître de Moulins (fig. 28). Les quatre anges à gauche correspondent étroitement à ceux de la « Madone » de Bruxelles et du « Triptyque de Moulins ». Par contre, les trois portraits à droite surprennent par leur réalisme appuyé qui évite l'écriture stylisée propre à ce grand artiste. Les têtes s'apparentent à la tête de Sala, la main gauche du roi, large et lourde, ressemble à celle de Ligny (fig. 14); le canon court de personnages n'a point l'élégance des personnages de la « Rencontre à la Porte Dorée » du Maître de Moulins, à Londres. Quand on s'aperçoit que les deux têtes des compagnons de Charles VIII montrent des repentirs évidents et que l'un d'eux porte sous son bras un chapeau de laine tout en étant coiffé d'un autre chapeau — comme si à l'origine il devait se présenter devant l'Archange tête nue, on se demande si cette partie de la composition n'a pas été retouchée ou même si elle n'est pas d'une autre main. Serions-nous devant un produit de collaboration entre le Maître de Moulins et Perréal, spécialiste réputé de portraits en petit? Un examen attentif infirme cette hypothèse. La technique est partout la même; les traits du visage au-dessus du roi sont touchés exactement comme ceux de l'ange qui tient la croix, les repentirs de contours, en noir, se retrouvent, bien que plus discrets, au visage et aux mains de saint Michel; la couleur, claire et froide, est homogène. Une seule conclusion s'impose: le Maître de Moulins, seul auteur de la miniature, a subi dans ces petits portraits l'influence de Perréal; il a tenté de rivaliser avec son réalisme direct; et s'il a perdu à cette besogne son élégance coutumière c'est que la technique de la miniature lui était étrangère. Voyez combien lourds sont les têtes et les corps de trois petits anges qui ornent l'encadrement, combien ils paraissent disgracieux à côté des angelots qui tiennent les guirlandes dans la « Rencontre à la Porte Dorée », tableau de chevalet (24).

Les œuvres que nous réunissons ici sous le nom de Perréal s'étendent sur une quarantaine d'années et nous renseignent sur son évolution. En effet, tous les portraits antérieurs à 1500-1505 environ, depuis la copie Morrison du portrait de Charles VIII jusqu'à celle de Louis XII, à Windsor, et la belle miniature de Sala révèlent chez Perréal une formation influencée par l'art flamand. Comme certains petits maîtres brugeois ou bruxellois qui travaillent vers 1480-1485, il recherche un réalisme non contrôlé par une stylisation, parfois virulent, et le modelé luisant de Charles VIII (fig. 22) ressemble de près à celui du Maître de la Légende de Sainte Ursule (fig. 21). La composition du portrait de Windsor, avec sa main brusquement surgie devant le buste dans un des coins inférieurs du panneau est archaïque, elle sent toujours la tradition fondée par Roger van der Weyden (fig. 17); de la même source vient chez Perréal l'emploi d'un fond de couleur, bleu ou vert.

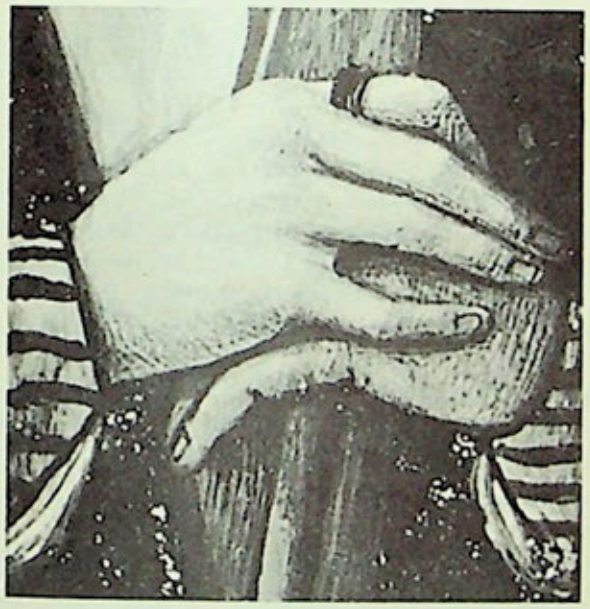
Mais dans le buste de la « Dame anglaise », de 1514, dans la tête de l'Alchimiste de 1516, dans le buste de Bellefourrière, de 1521, s'affirme une nouvelle conception du portrait: les têtes acquièrent de l'ampleur, le modelé se fait plus délicat et plus uni; le buste se pare d'une monumentalité qui vise à lui conférer une noblesse « à l'antique »; la main du jeune seigneur barbu sort de son manteau comme d'une toge, à l'imitation des bustes funéraires des patriciens romains (25). Il est clair que Perréal a fait son profit des leçons du portrait lombard qui tend à la monumentalité. Le profil de l'Alchimiste, avec son cou puissant, s'apparente de façon évidente aux innombrables profils des disciples de Léonard.

Nous assistons ici à l'évolution du portrait français de la conception gothique et septentrionale, dominée par un réalisme direct à la conception de la Renaissance, où l'homme apparaît ennobli, solennisé par une stylisation. Et entre Bellefourrière et les plus anciens portraits connus de Jean Clouet, les médaillons en miniature des « Preux de Marignan », exécutés vers 1519, il n'y a qu'un pas. Voici sans doute le titre de gloire le plus certain de Perréal, le rôle qu'il a joué dans l'art du portrait en France à l'époque critique de ses contacts avec la Renaissance: la « Dame anglaise, » « Bellefourrière » préparent l'art de Jean Clouet, ce Holbein français, qui régularisera les traits et donnera d'un visage une synthèse idéalisante, classique. N'oublions pas que Perréal était l'aîné et que son nom est suivi de celui de Clouet sur la liste des pensions des peintres en titre de François Ier.

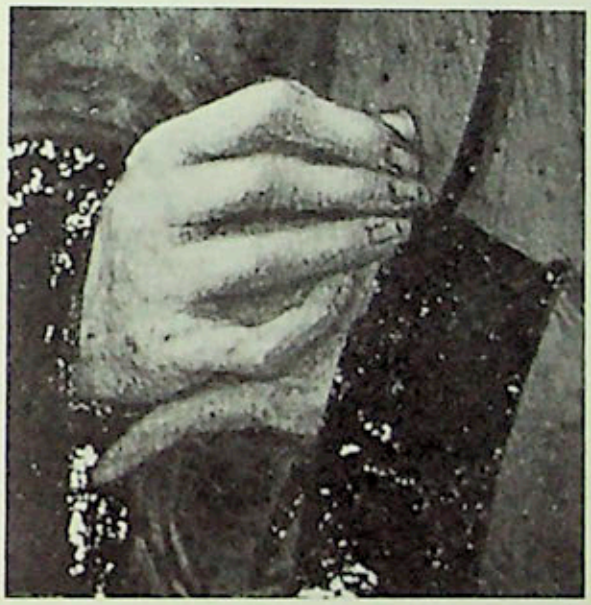
Il est également fort possible — c'est à Mlle Huillet d'Istria qu'on doit cette observation — que Perréal ait fondé cette autre lignée du portrait français de la Renaissance, si différente de la manière des Janet, la formule des Corneille de Lyon. Ses petits portraits de style librement pictural et d'esprit septentrional ont pu facilement s'imposer à Corneille le Père, à son arrivée de La Haye, et l'inciter

21

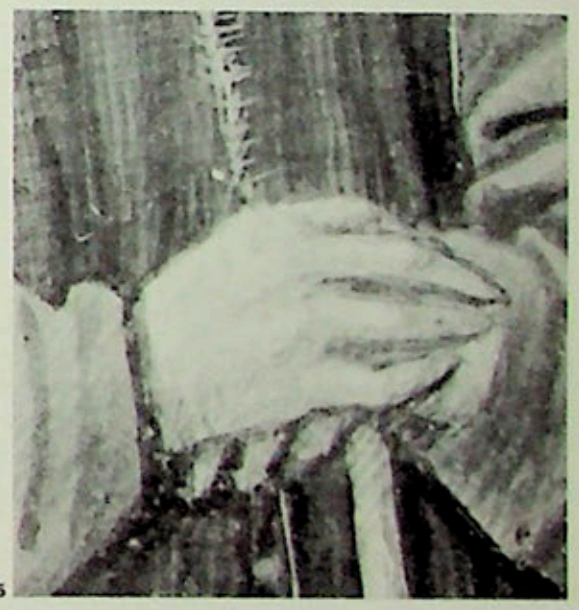
22



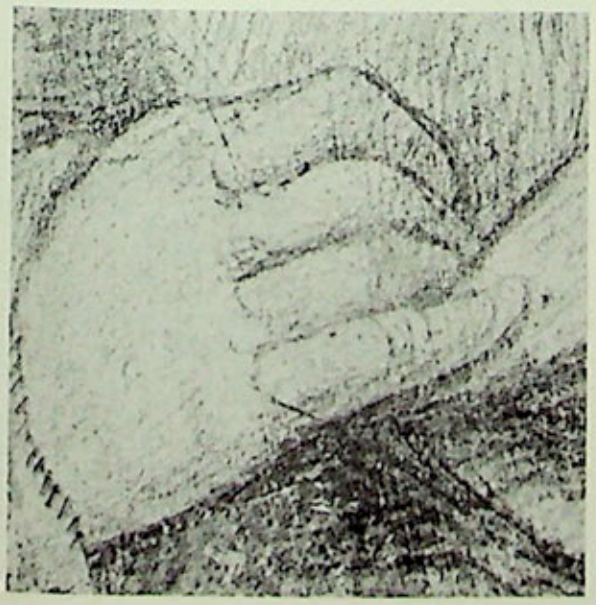
23



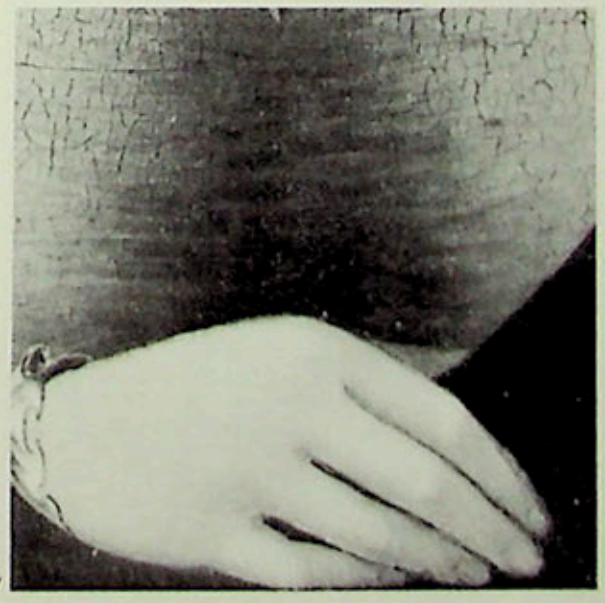
24



25



26

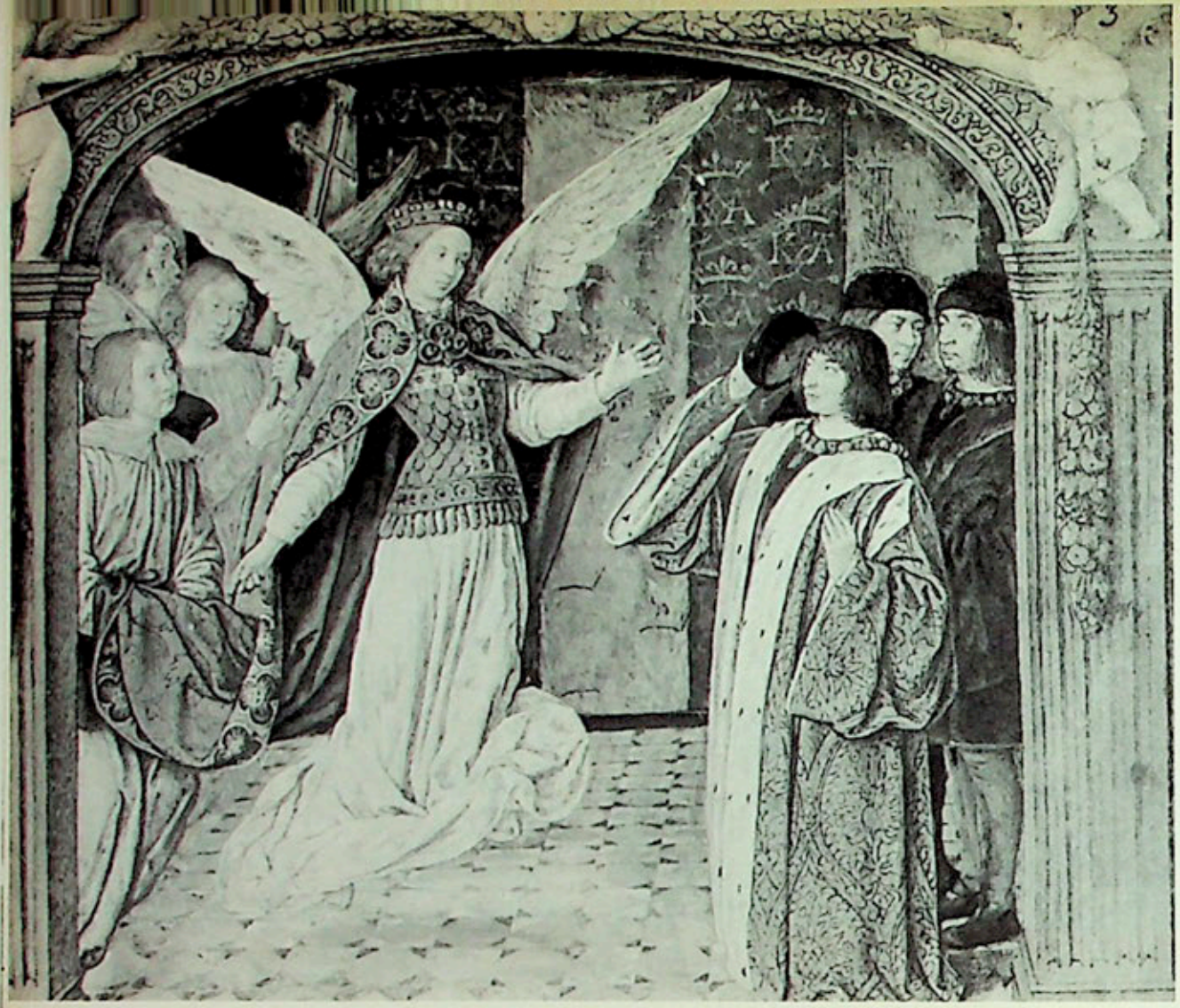


27

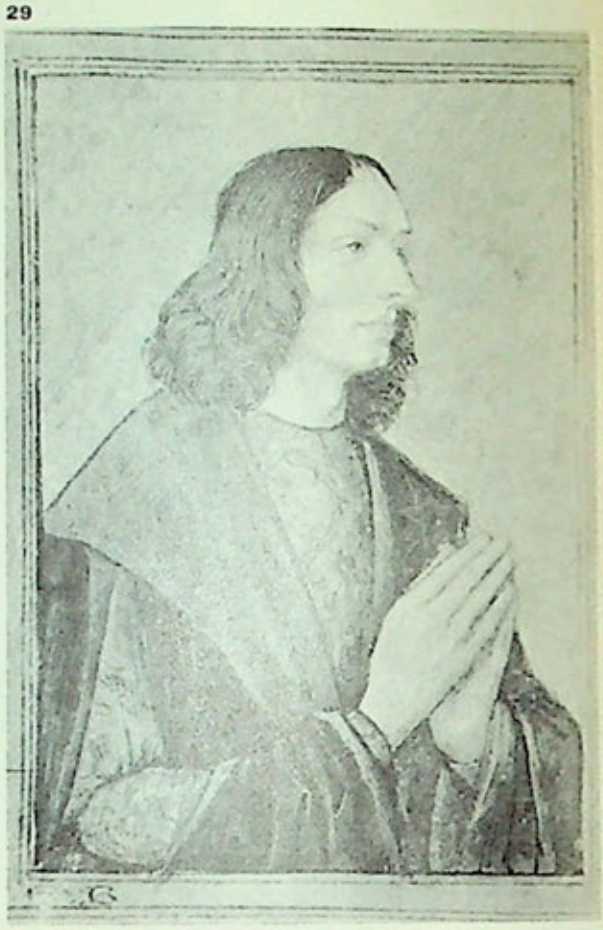
21. Peintre flamand dit le Maître de la Légende de Sainte Ursule : Portrait d'un inconnu. Environ 1480-1485. Peinture.

22. J. Perréal : Charles VIII. Détail de la fig. 3. Miniature.

23-27. Mains dans les miniatures et les peintures de Perréal. **23.** Détail de la fig. 3. — **24.** Détail de la fig. 5. — **25.** Détail de la fig. 6. — **26.** Détail de la fig. 14. — **27.** Détail de la fig. 16.



28



29

à traiter le portrait en petit. Mais Perréal ne paraît pas avoir inventé le portrait en petit: le médaillon en émail de Fouquet, le « Diptyque des Mathéron » (le Roi René et sa femme) de l'atelier de Froment suggèrent que c'était là une vieille tradition française que le talent de Jean de Paris n'a fait qu'épanouir sous Charles VIII.

Son autre mérite fut de ne se laisser dominer ni par l'esthétique flamande, ni par celle de l'Italie. Ses portraits restent essentiellement français. Ils se distinguent des portraits des petits maîtres flamands, qui évoquent la forme à travers les modulations de la surface, par une structure prononcée des volumes essentiels et par un modelé plus sobre (ce qui sépare précisément Charles VIII de la fig. 22 du Flamand de la fig. 21). Ils se distinguent des portraits italiens par leur stylisation modeste, par leur préoccupation de capter la vie intérieure sans emphase, sans l'accent lyrique que crée le regard du modèle dirigé vers le spectateur; par leur pudique et lointaine gravité, ils restent gothiques. Perréal ignore l'autorité du grand style qu'il soit gothique — celui du Maître de Moulins par exemple — ou qu'il relève de la Renaissance. Mais un équilibre instinctif assure à ses portraits une présence humaine chaude et vigoureuse maintenue à égale distance du trompe-l'œil flamand et du ton héroïque italien.

Tout cela ne concerne que Perréal portraitiste. Pourtant la miniature de la « Complainte » nous le fait connaître comme peintre de compositions allégoriques. Or, dans ce thème où excelle la Renaissance, il nous surprend par l'absence de l'adhésion véritable aux principes de ce mouvement artistique. C'est seulement dans l'invention iconographique qu'il se montre novateur et cela

30

31

32

28. Maître de Moulins : Charles VIII et deux de ses courtisans devant l'Archange Saint Michel. Statuts de l'Ordre de Saint Michel. Miniature. 1493. Ms. français 14363. Paris, Bibliothèque Nationale. Les trois portraits à droite trahissent l'influence de J. Perréal.

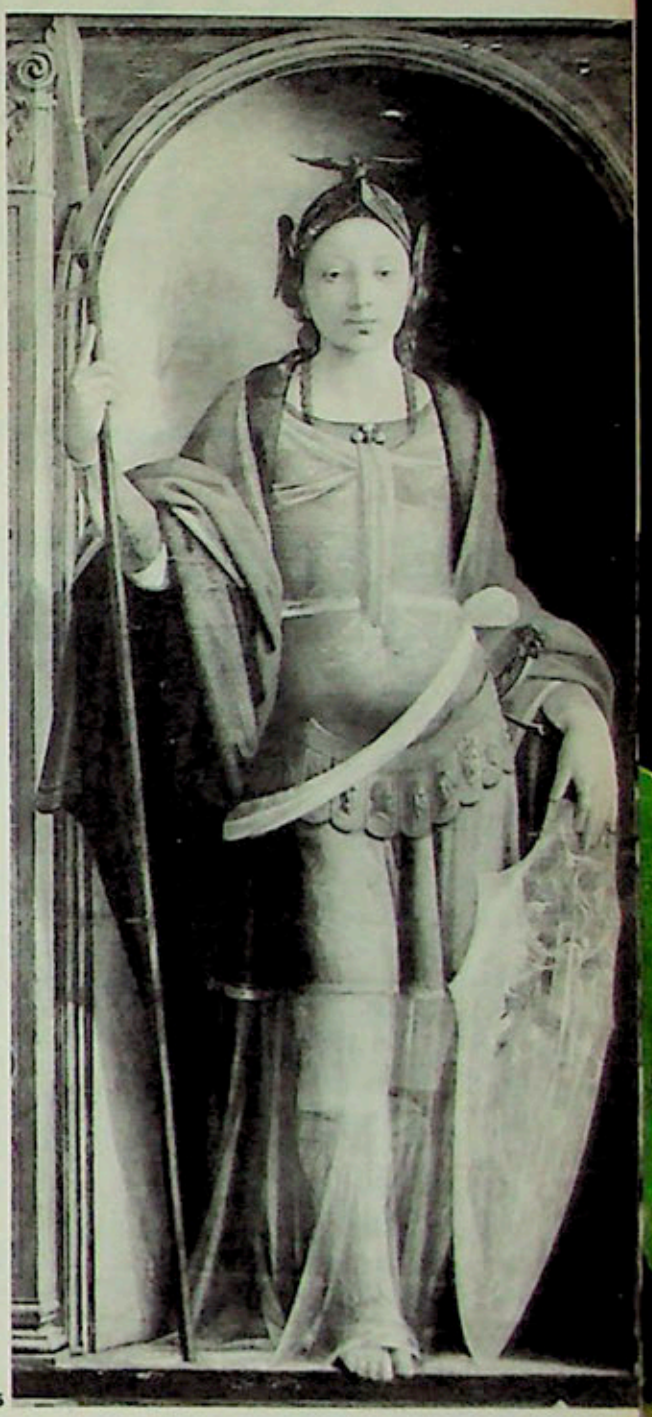
29. Attribué à J. Perréal : Portrait d'un jeune inconnu. Environ 1490-1495. Miniature. Ancienne collection comte P. Durrieu.

30-33. Collaborateur de J. Perréal : Quatre enluminures des Enigmes de Pierre Sala. Ms. Stowe 955. Londres, British Museum. **30.** Le Jeu de Colin-Maillard. Fol. 7 — **31.** Le Portrait réciproque. Fol. 9. — **32.** La chasse aux cœurs ailés. Fol. 13. — **33.** Les forgerons. Fol. 16.

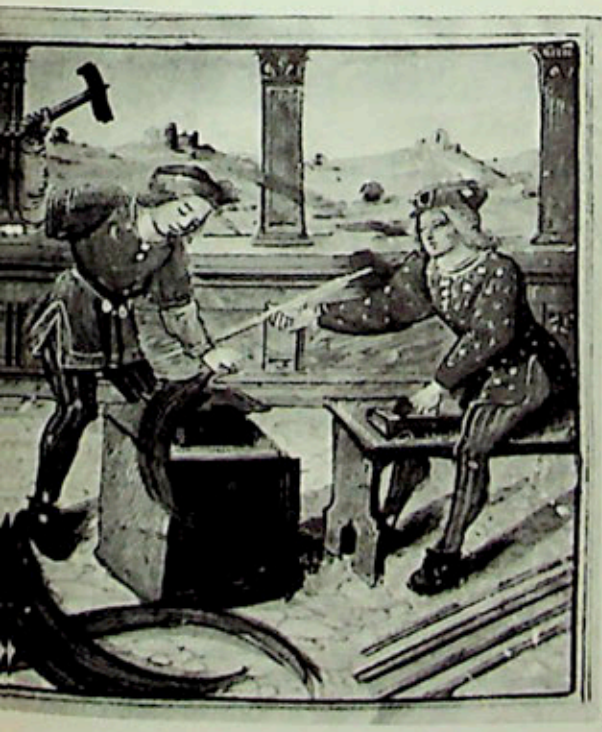
34. Peintre italien travaillant en Emilie : Une déesse. Peinture. Environ 1500. Ambassade d'Italie, Washington.

35. Peintre italien travaillant en Emilie : Minerve. Peinture. Environ 1500. Musée de Moulins.

34



35



33

dans le sens italien: sa Nature est personnifiée par une femme nue alors que dans la miniature française, depuis les Poésies de Machaut (vers 1375) jusqu'aux Echecs amoureux (vers 1500), Nature est une dame vêtue. Mais ce nu que doit-il à la Renaissance, si ce n'est une certaine rythmique du mouvement des jambes, un certain « contrapposto »? Les proportions, les formes, les contours du corps ne se ressentent nullement de l'étude de l'art italien, encore moins de l'observation des antiques. Ce nu est certes bien moins « avancé » que celui du « Saint Sébastien » peint par Bourdichon dans les Grandes Heures d'Anne de Bretagne, une transposition zélée d'une figure de Pérugin ou d'un autre modèle italien. Nulle trace non plus de la Renaissance dans l'architecture et sa décoration; tout y reste gothique et l'ornement au-dessous de la fenêtre vient d'un répertoire où puisent les graveurs parisiens des « Heures d'Evreux » de Simon Vostre (1513) ou les graveurs lyonnais du « Catalogus Gloriae Mundi » de Simon Vincent (1529). La perspective de la bâtisse est fort chétive. L'anatomie du nu, relativement correcte, ne nous rassure pas sur celle de la figure vêtue, car il est difficile d'imaginer comment la jambe droite de l'Alchimiste se rattache au reste de son corps et supporte son poids.

Et cependant nous sommes en face d'une œuvre de 1516, postérieure aux séjours italiens. Oeuvre d'un artiste qui, en 1509, se targuait d'avoir réuni à travers l'Italie toute une documentation dessinée d'après les « antiques »; qui, en 1528, avouera avec une feinte modestie qu'il a « un peu de géométrie par le compas, et propre symetrie », qu'il n'oublie pas « juste perspective » et que « le plus fort est que tout soit pourtraict bien justement, et de bonne mesure, ou autrement il (le peintre) n'approche nature », qui, la même année, sera loué parce qu'il « fait si bien jambes, pieds, corps et vis (visages) ».

(Suite en page 64.)

l'art du xxe siècle à strasbourg

par hans haug

1 *Henri Matisse:* Petit nu assis. *1905. Huile sur toile. 34 x 42 cm. Grenoble, Musée des Beaux-Arts.*

2 *Pierre Bonnard:* En yacht. *1905-1906. Huile sur toile. 43 x 65 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne.*

La restauration enfin achevée des salles du premier étage du Château des Rohan, dont une grande partie avait été détruite ou gravement endommagée par les bombardements aériens de 1944, a permis à Strasbourg d'organiser sa première grande exposition d'art moderne. Certes, depuis les expositions d'art français dues à l'initiative, avant 1914, de la Société des Amis des Arts (celle de 1907 fut inaugurée en présence d'Auguste Rodin et d'Albert Besnard), des expositions plus restreintes avaient eu lieu dans des locaux divers, mais toujours insuffisants. Une des plus attrayantes avait été en 1960 la présentation, sous le titre de « Picasso et ses Amis », de la collection de Madame Cuttoli dont on sait l'importance primordiale pour l'histoire de la génération des cubistes.

En 1963, la Ville qui depuis plus d'un demi-siècle ambitionne de posséder des salles capables de recevoir des grandes expositions temporaires, sait qu'elle disposera sous peu d'un cadre digne de ses traditions : tout le premier étage du vaste édifice de l'« Ancienne Douane », lui aussi reconstruit après le sinistre de 1944. En attendant, elle s'essaie à une manifestation qui ne soit pas simplement la présentation juxtaposée de toiles, fussent-elles prestigieuses.

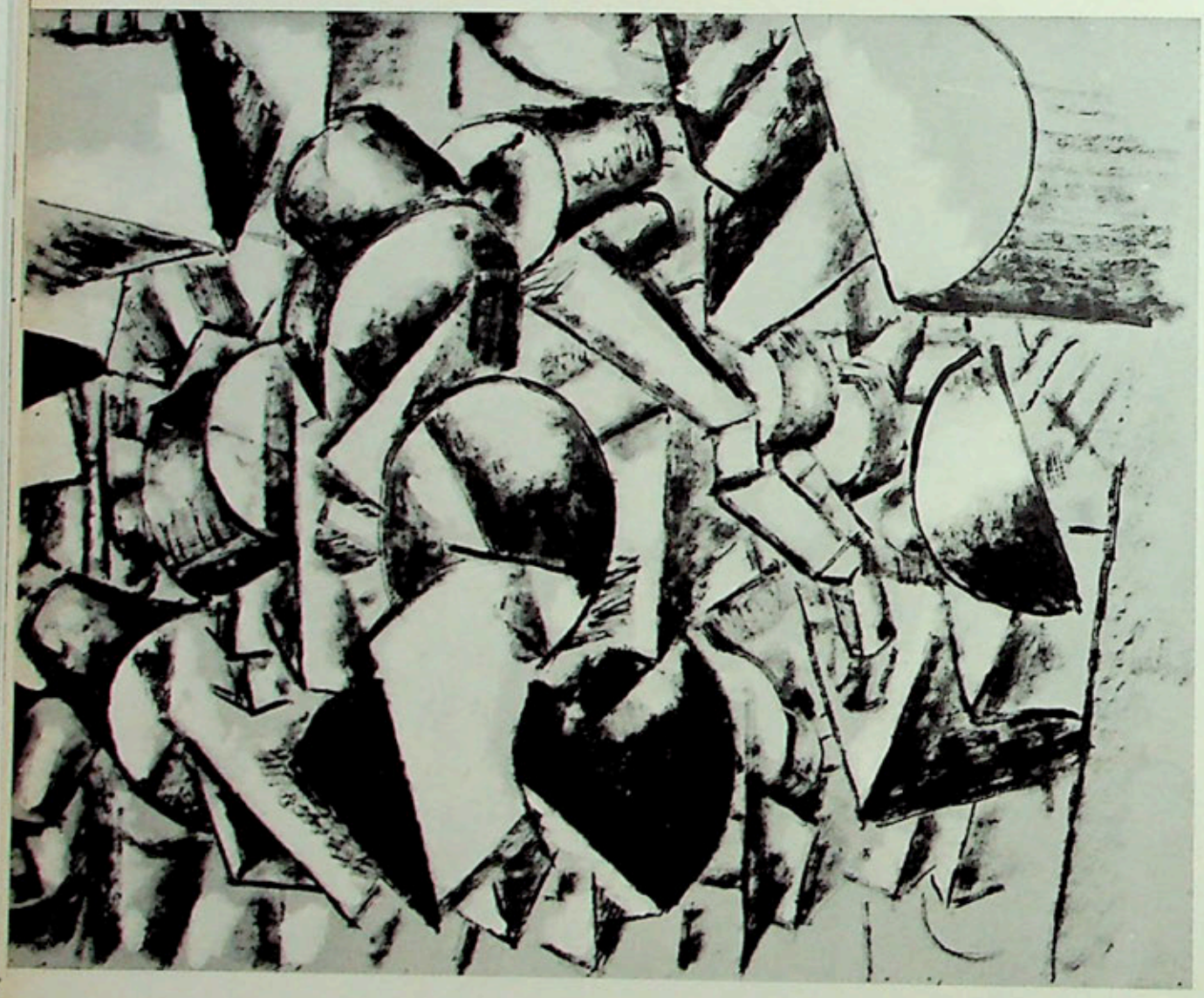
Le sort a voulu que la restauration des salles du Château s'achevât au moment où d'une part, Strasbourg fête son vingt-cinquième Festival de Musique, et que, d'autre part, le monde civilisé commémore le double centenaire de la mort d'Eugène Delacroix et de l'apparition d'un art qui marque le désaccord entre l'artiste et une opinion publique récalcitrante : le scandale du « Déjeuner sur l'herbe » de Manet. Si l'art de Delacroix constitue la dernière grande expression d'une esthétique picturale inaugurée par les grands Vénitiens, il ouvre aussi le chemin à des libertés dont devait profiter tout l'art « indépendant », dont Manet allait être l'initiateur. Ce sera de plus en plus la primauté donnée au style sur le sujet, style obtenu successivement par la lumière et la couleur, par la touche picturale, par des façons toujours renouvelées de voir, d'interpréter et enfin de réinventer le monde visible ou invisible.

Il ne nous appartient pas de rappeler ici toutes les formules, tous les « ... ismes » qui depuis lors se sont succédés. Une seule remarque devra suffire : lorsqu'en 1874 les Impressionnistes eurent de la peine à trouver une salle où exposer leurs œuvres,

3 : *Raoul Dufy*: Le Quatorze Juillet. *1906. Huile sur toile. 55 x 66 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.*

4

5



c'est le plus génial des photographes, Nadar, qui mit à leur disposition ses salons du boulevard des Capucines. Comprenait-il déjà confusément que l'invention de la photographie dispensait dorénavant les peintres de copier servilement la nature, et que de nouvelles voies s'offraient aux arts plastiques? En tout cas, il faisait exception, avec quelques rares critiques et amateurs, dans un monde où les officiels et le grand public mettaient en général trente ou quarante ans à comprendre, c'est-à-dire à un moment où depuis longtemps de nouvelles audaces avaient remplacé l'esthétique incriminée, entretemps devenue classique.

L'exposition de Strasbourg, réduite à six salles grandes et petites, ne saurait avoir l'ambition de concurrencer ni même de continuer les grandes expositions des « Sources du XXe siècle » (Paris 1960) ni celle des « Cinquante ans d'Art moderne (Bruxelles 1958). Elle s'essaie simplement, avec des œuvres aussi significatives que possible et toutes datées, à montrer sur le plan international le cheminement des expressions artistiques.

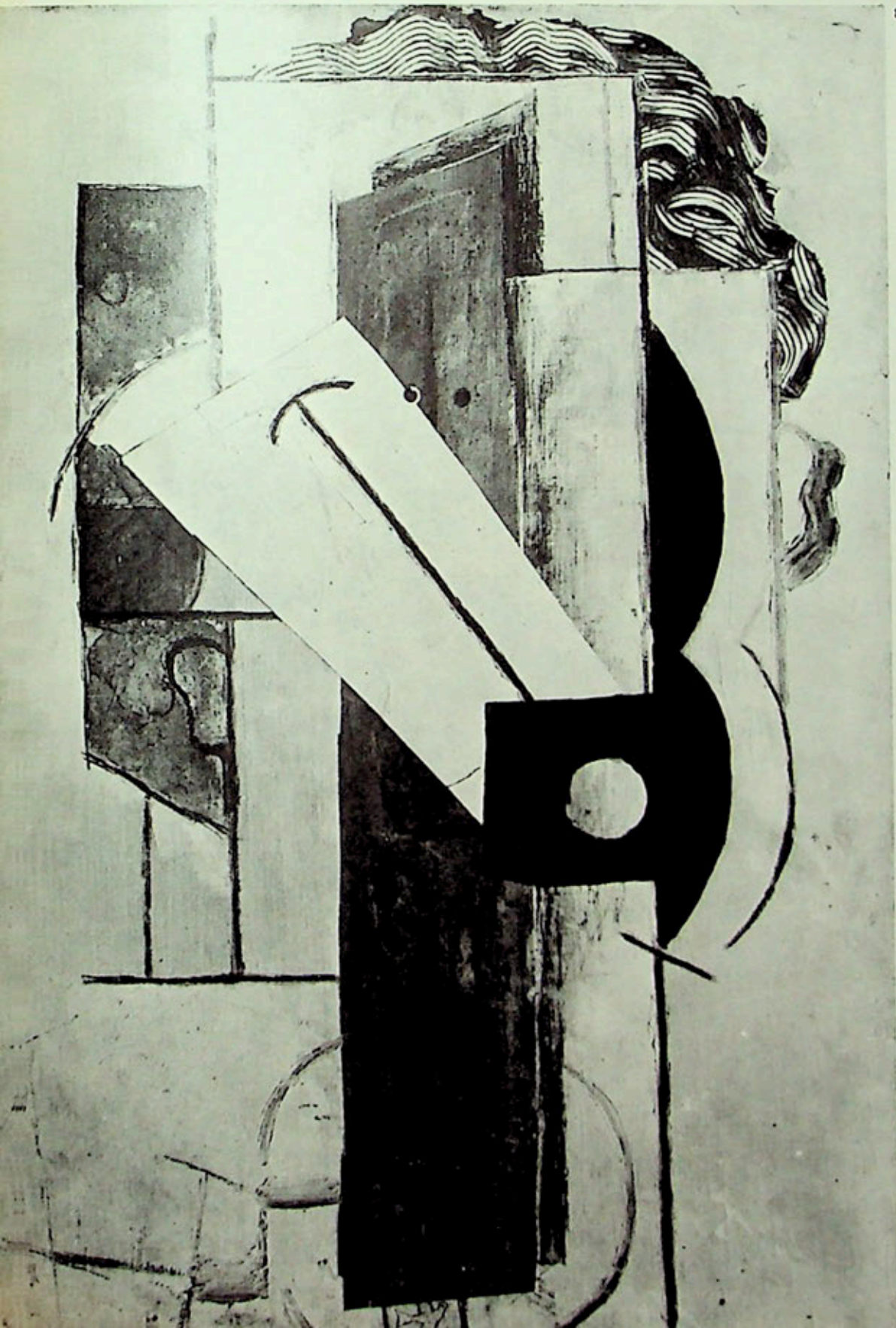
Aussi le catalogue et l'accrochage présentent-t-ils les tableaux presque année par année; au catalogue sont annexés un tableau historique confrontant les événements politiques, les progrès de la science et les caprices de la mode avec les mouvements artistiques, et une table des artistes (où sont consignés même les absents) les classant d'après la date de leur naissance. C'est ainsi qu'on constate par exemple que l'auteur d'un paysage parfaitement abstrait, Rohlfs, avec ses « Toits rouges sous les arbres » (1913), était né la même année que Carrière et un an après Gauguin; que Jawlensky était un contemporain de Toulouse-Lautrec, Kupka et Mondrian de Rouault.

Il semble que les visiteurs des premiers jours aient compris l'intérêt de cette méthode inusitée.

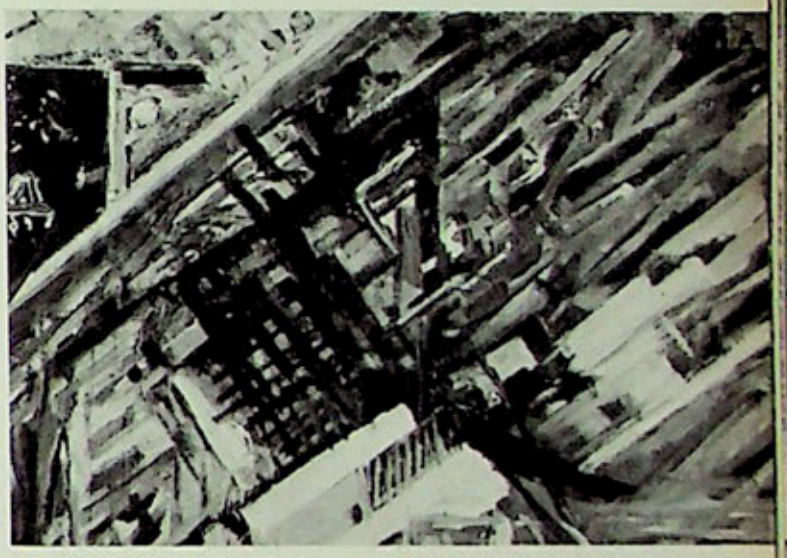
A côté des cent soixante et quelques œuvres prêtées par les grands Musées de France, d'Allemagne et de Suisse, par de nombreuses collections privées et galeries de tableaux, le catalogue consigne également [entre crochets] les tableaux et dessins exposés dans les salles permanentes du musée de Strasbourg (à l'étage au-dessus). C'est là que quelques aspects de l'art moderne, souvent négligés dans les grandes expositions, sont mieux représentés que dans l'exposition elle-même: par exemple l'influence orientale qui, vers 1910,

6

77



8



9

4 *W. Kandinsky:* Composition en couleurs. *Vers 1913. Aquarelle. 39,8 x 35,9 cm. Musée de Nuremberg.*

5 *Fernand Léger:* Contraste de formes. *1912. Gouache sur papier. 50 x 63 cm. Paris, collection particulière.*

6 *A. Macke:* Le Petit Jardin zoologique. *1912. Huile sur toile. 47 x 68 cm. Offenbourg, collection Dr. Fr. Burda.*

7 *Picasso:* Tête de jeune fille. *1913. Huile sur toile. 54 x 38 cm. Paris, collection particulière.*

8 *M. Larionov:* Rayonnisme. *1909. Huile sur carton. 31,5 x 48 cm. Paris, Galerie de Seine.*

9 *Fr. Marc:* Les Chevreuils rouges. *1912. Huile sur toile. 70 x 100 cm. Munich, Neue Staatsgalerie.*

10

pénètre l'Occident avec les ballets russes (aquarelles de Bakst) et que reflète également le grand panneau décoratif de Gustav Klimt, déjà connu par sa présence aux « Sources du XX• siècle ». Autre curiosité des collections permanentes du musée: l'ensemble des projets et documents de la première grande réalisation de l'art abstrait, le décor intérieur, sur quatre étages, du bâtiment de l'Aubette à Strasbourg, réalisé en 1928 par Jean Arp, Theo van Doesburg et Sophie Taeuber-Arp, et dont rien ne subsiste plus depuis 1940.

Dans l'exposition même, les premières salles situent les « Fauves » et les premiers expressionnistes parmi leurs contemporains plus traditionnels. Mais c'est dans la grande

11

0 *O. Kokoschka:* Fillette en buste. *Vers 1924. Fusain et craies de couleurs sur papier. 62,5 x 43 cm. Stuttgart, collection particulière*

1 *A. Jawlensky:* Tête de femme, bouche jaune. *1917. Huile sur carton. 39,5 x 30,5 cm. Genève, Galerie Krugier.*

2 *Jean Arp:* Composition abstraite. *1915. Relief de bois peint à l'huile. 75 x 90 cm. Paris, collection particulière.*

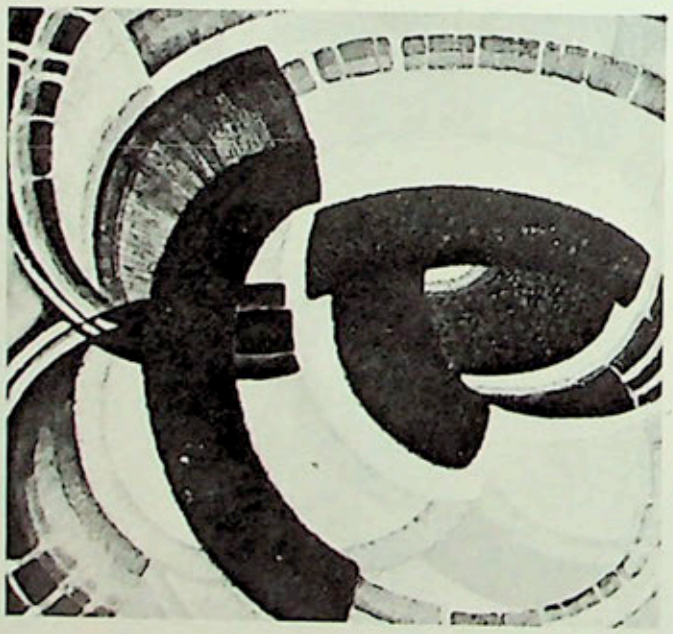
3 *Fr. Kupka:* Fleurs. *1925. Huile sur toile. 105 x 105 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne.*

4 *H. Matisse:* Enlèvement d'Europe. *1929. Dessin au crayon sur carton. (Projet pour un tableau.) Paris, collection particulière.*

5 *H. Matisse:* Allée dans le bois de Trivaux. *1917. Huile sur toile. 91 x 74 cm. Paris, collection particulière.*

12

13

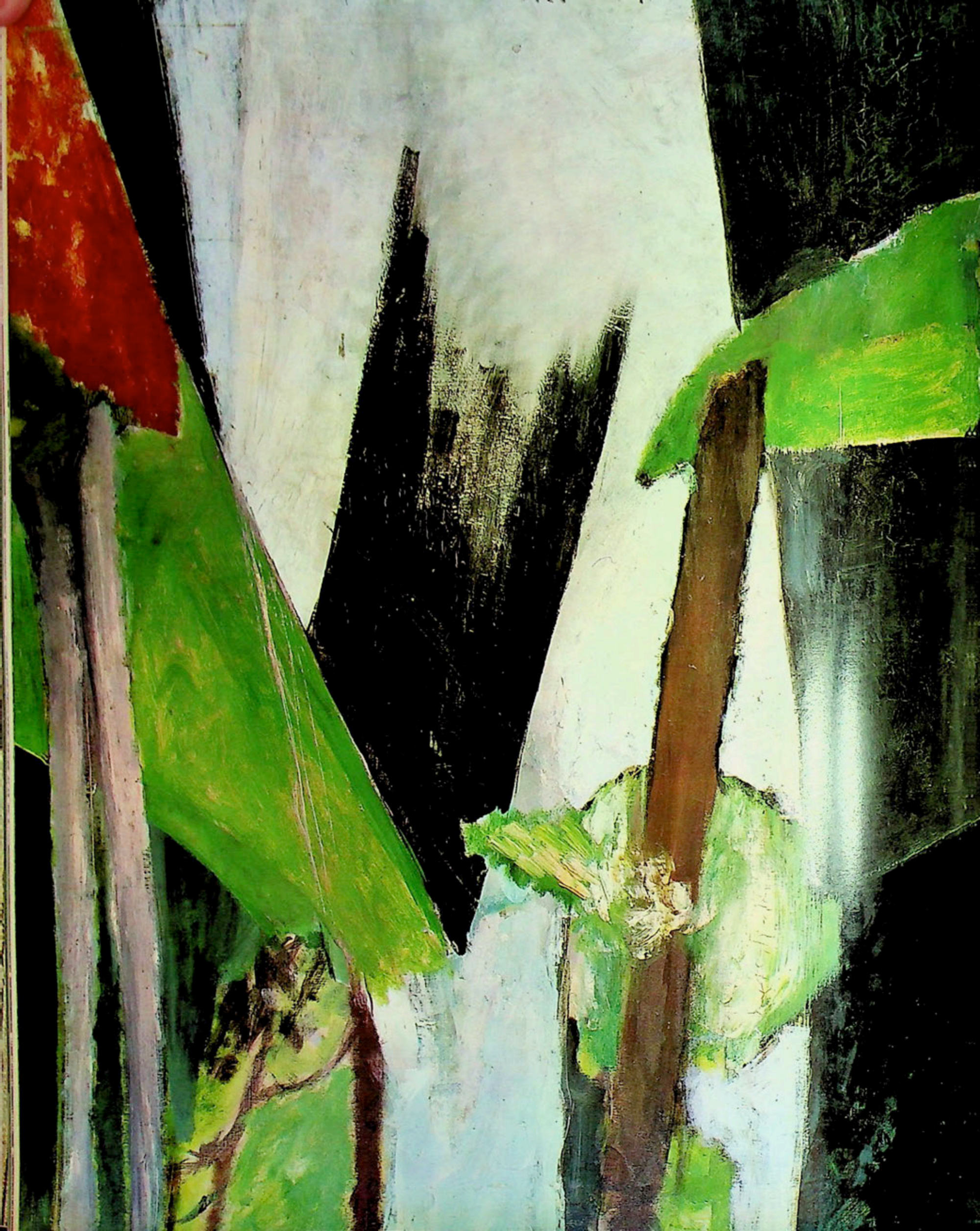


galerie que se font vis-à-vis, côté français, une « Danseuse du Tabarin » de Rouault (1905) et, côté étranger, une « Danseuse de variétés » de Kirchner. Un ravissant Bonnard et un Vlaminck encore cézannien, et les « Toits rouges » déjà cités de Rohlfs, mais surtout le « Petit nu rose » de Matisse (1905), auquel répondent en face le beau « Portrait de femme » du Belge Rik Wouters (1912) et un paysage de Collioure (1910) de Hans Purrmann qui fut avec Gertrude Stein l'organisateur de cette « Académie Matisse » qui de Paris propagea l'influence du maitre sur les deux continents. Là aussi se trouvent deux œuvres connues des deux principaux protagonistes (avec Kandinsky que l'on va retrouver) du « Blaue Reiter » (1911): les « Chevreuils rouges » de Franz Marc et le « Petit jardin zoologique » d'August Macke, datant l'un et l'autre de 1912.

Dans la partie suivante de la galerie, à gauche un ensemble cubiste, avec deux Picasso de 1910 et de 1914, un Braque de 1910-11, un « Contraste de formes » de Léger (1912) et une nature morte de Juan Gris (1913), encadrés d'une part par l'étonnante nature morte en hauteur de Giorgio Morandi (1914) et les « Clowns » de Gleizes (1914-15), d'autre part par le charmant tableau auquel en 1911 Marcel Duchamp donna pour titre: « A propos de jeune sœur » et du « Jeu » de Jacques Villon (1919) qu'au lendemain de l'inauguration il fallut crêper de noir.

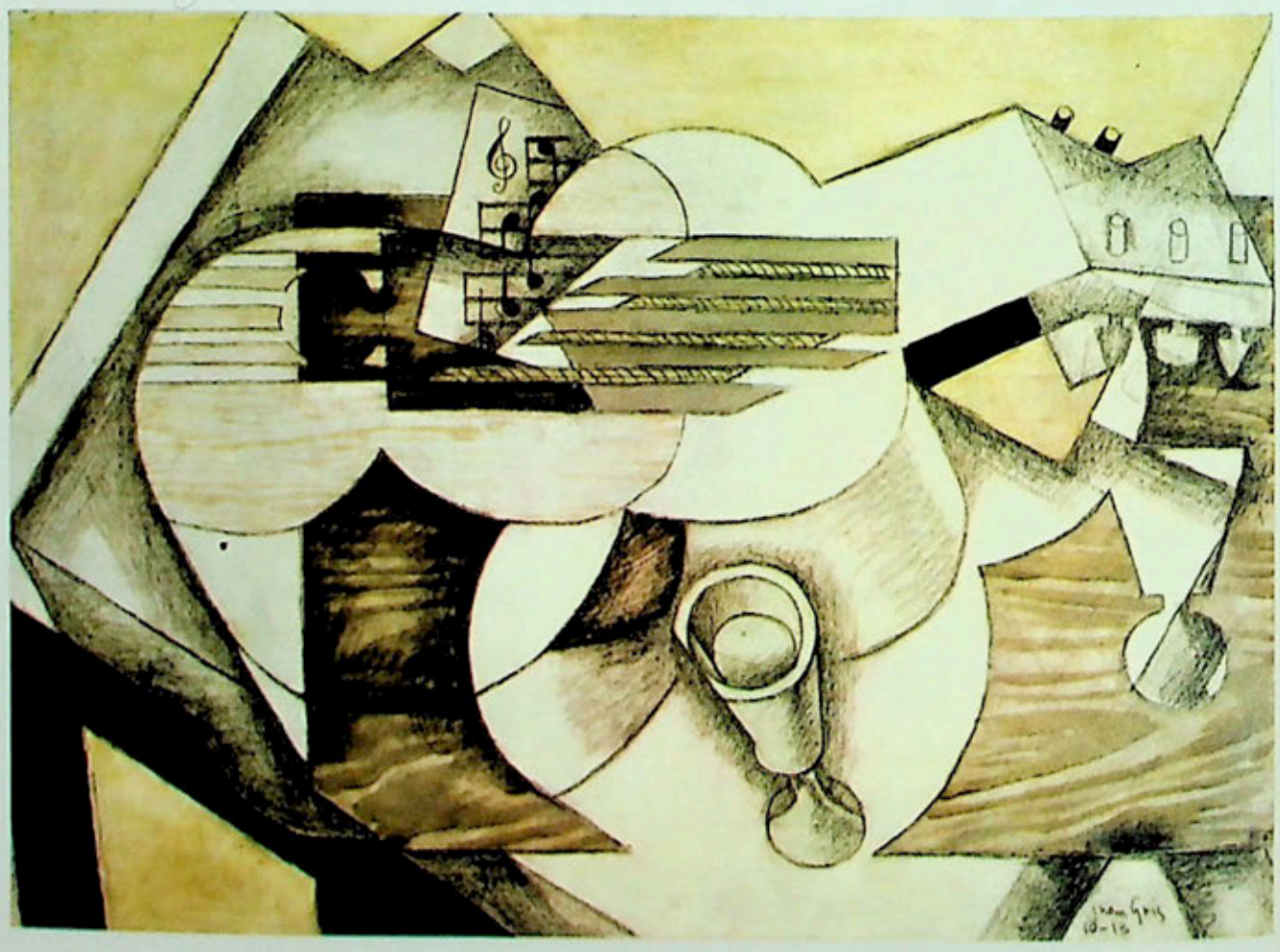
La délicate grisaille de ce panneau continue sur le suivant avec trois peintures de 1913, de l'Allemand Willy Baumeister, du Germano-Américain Lyonel Feininger et de l'Allemand Schlemmer qui conduisent vers

14



16

17



6 F. Léger: La Gare. 1923. Huile sur toile. 81 x 116 cm. Paris, Galerie Louis Carré.

7 Juan Gris: Mandoline et verre sur une table. 1910-1913. Aquarelle et fusain sur papier, marouflé sur toile. 46 x 62 cm. Paris, L'Oeil, Galerie d'Art.

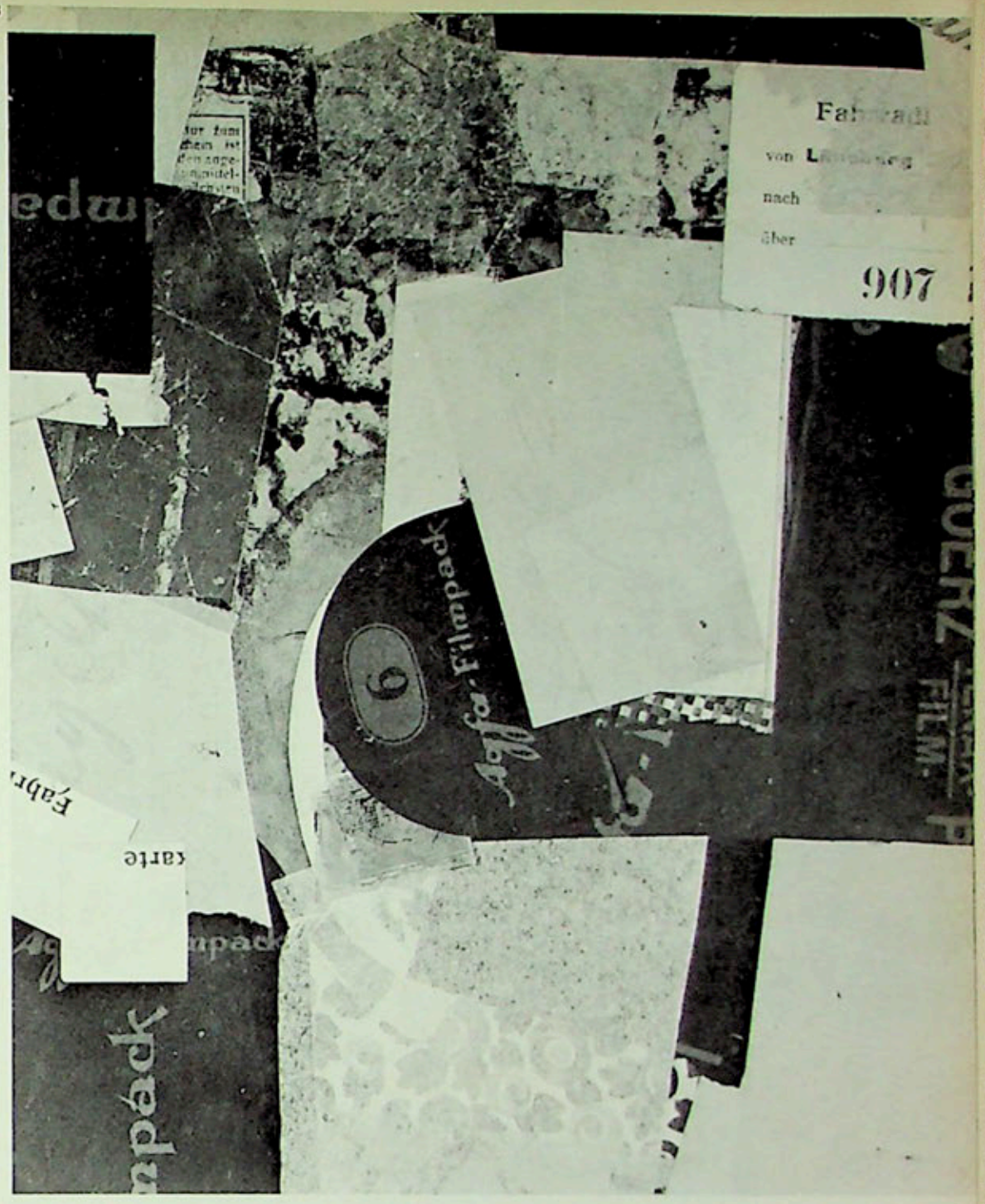
8 K. Schwitters: « Farrarte » (décomposition d'un billet de chemin de fer pour bicyclettes et autres éléments). 1926. Collage de papiers sur carton. 24,5 x 20,1 cm. Munich, Neue Staatsgalerie.

9 J.J. Pascin: Ginette et Mireille. Vers 1925. Huile sur toile. 92 x 73 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

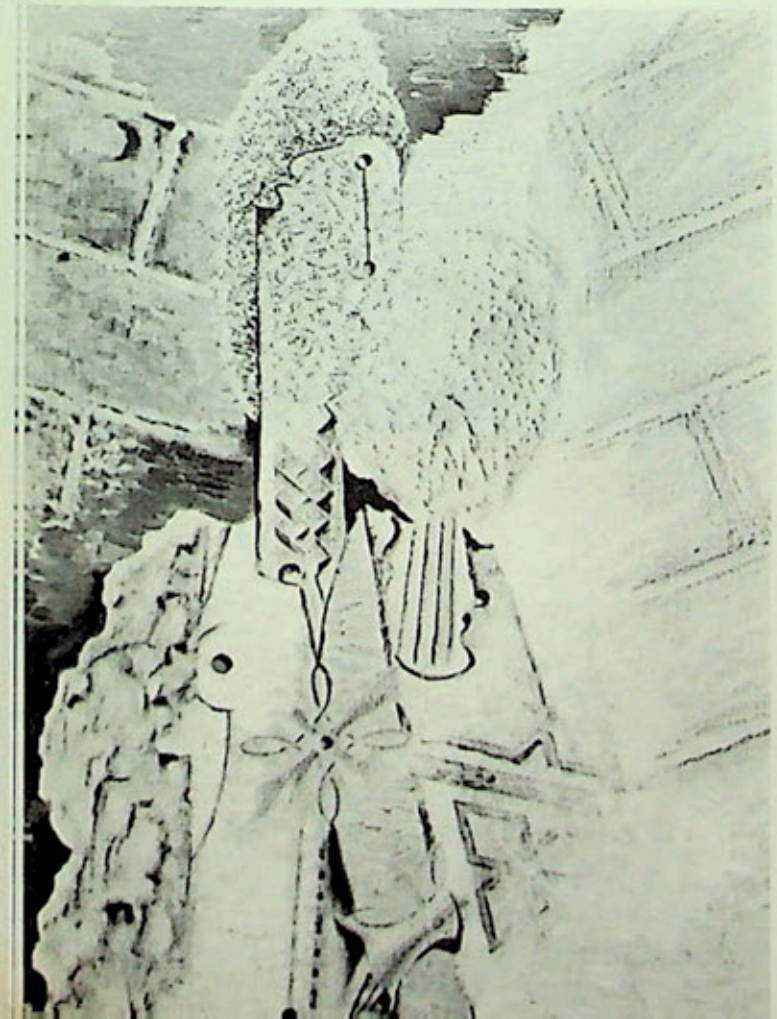
10 Max Ernst: Deux jeunes filles nues. 1926. Huile sur toile. 84 x 62 cm. Collection S. Collinet.

119

18



120



l'ensemble surréaliste occupant le fond de la galerie.

Vis-à-vis des parois évoquées, on peut suivre la rencontre à l'étranger du Fauvisme et du Cubisme avec l'Expressionnisme toujours latent.

Futuristes italiens : Russolo, Balla, Severini, ce dernier voisinant avec son ami russe Larionov, dont le « Rayonnisme » peint à Moscou en 1909 surprend par sa date précoce.

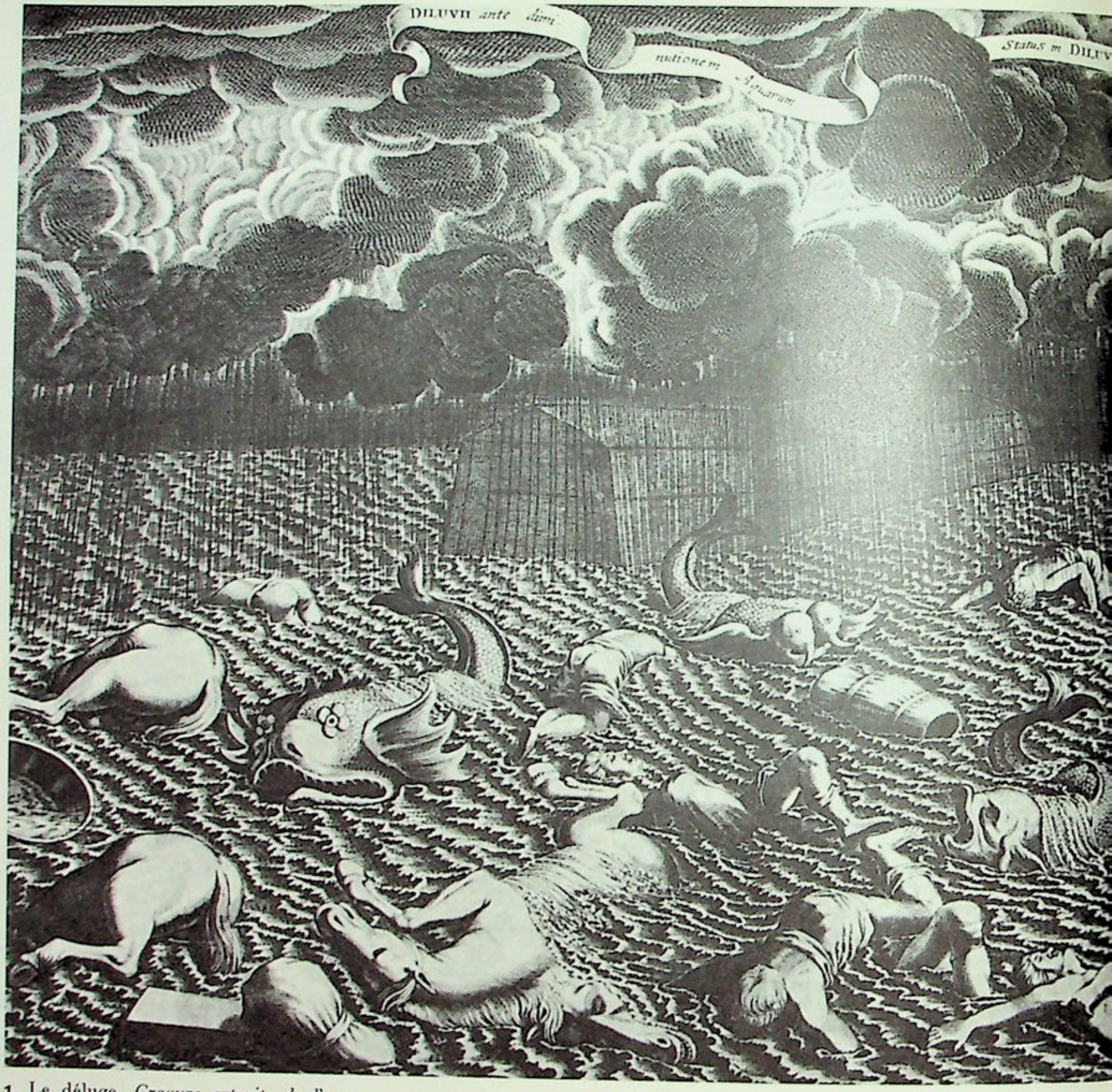
On date la naissance de l'art non figuratif de 1910, année où Kandinsky peignit sa première aquarelle abstraite. Il n'était pas facile, alors que plusieurs grandes expositions sont consacrées à ce grand artiste d'origine russe, de le représenter dignement. Grâce aux Musées de Munich et de Nuremberg, quatre importantes aquarelles documentent les années 1911 et 1913, chacune constituant une extraordinaire fête de la couleur.

Alors que, sur la même paroi, figure la grande tête de femme byzantine de Jawlensky (1913), le même artiste revient dans la salle suivante avec des visages de plus en plus abstraits, sous les dates de 1917, 1931 et 1936. Un panneau entier est consacré à Kokoschka avec des œuvres peu connues de 1917 à 1930. Hölzel, dont on a pu voir au début un paysage de Dachau (1907), se retrouve dans une vitrine avec ses recherches abstraites des années autour de 1920.

Le fond de la galerie est occupée par les surréalistes : Max Ernst, André Masson, Picabia, Miró, Schwitters, Arp et Klee (l'évocation de ces deux derniers étant complétée au second étage dans les collections permanentes du Musée), ainsi que Theo van Doesburg, (non représenté à l'exposition). D'Arp, un puissant relief de bois peint (1915) accompagné de compositions de sa première femme, Sophie Taeuber (1926 et 1938), conduit au premier panneau de la salle suivante, résumant les tendances d'entre 1920 et 1930. La célèbre « Gare » de Léger (1923) est entourée par deux œuvres de Le Corbusier dont la « Nature-morte du Pavillon de l'Esprit nouveau » (exposition de 1925), un Kupka de la même année et un Moholy Nagy de 1924 ne nuisant pas dans leur rigueur à une importante œuvre de Tanguy (1929), à une excellente composition à « trois figures devant leurs ombres » d'Oscar Schlemmer (1931). Tout proche, une des grandes « Tours » (Tour Eiffel) de Robert Delaunay, peinte entre 1926 et 1928.

Dans l'autre moitié de cette salle, ce sont Matisse et Picasso qui dominent, le premier avec cette étonnante « Allée dans le bois de Trivaux » qui frise le cubisme et l'abstraction (1917), avec une des toiles heureuses de la série niçoise de 1921 : « La Sieste » et, de 1929, le grand dessin et la peinture de l'« Enlèvement d'Europe ». *(Suite p. 66)*

Athanase Kirch



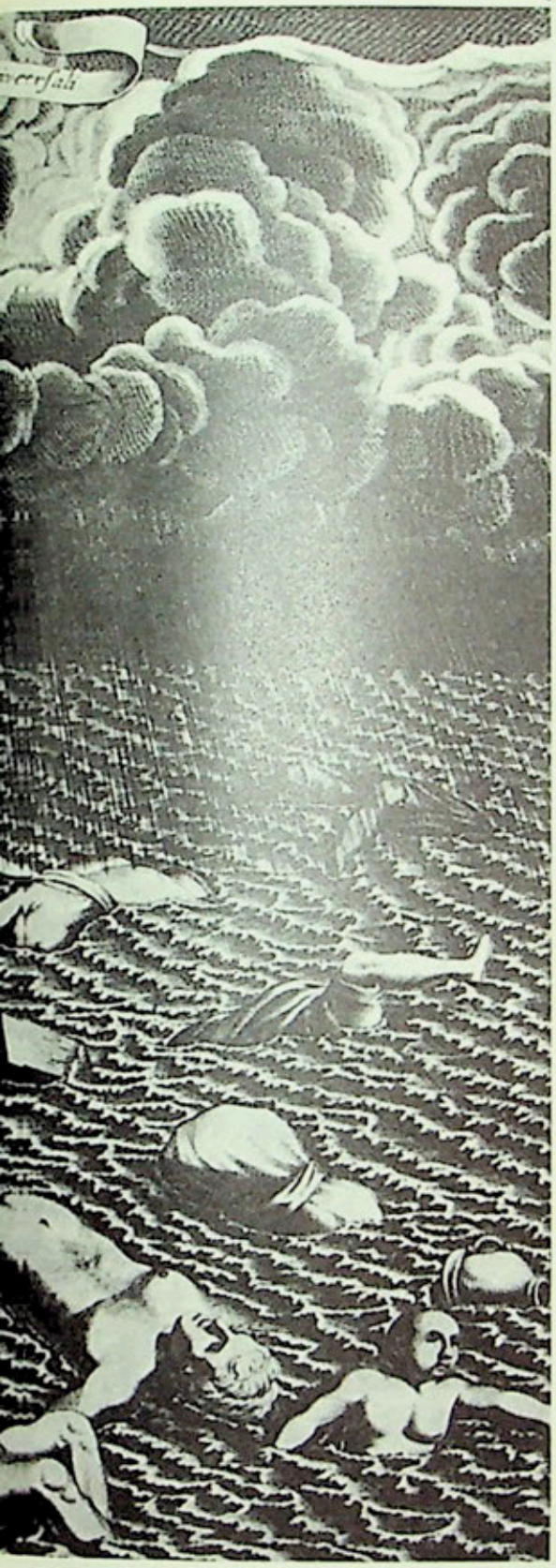
1. Le déluge. *Gravure extraite de l'ouvrage du père Kircher,* Arca Noe. *Amsterdam, 1675.*

2. L'entrée des animaux dans l'arche. Arca Noe, *Amsterdam, 1675.*

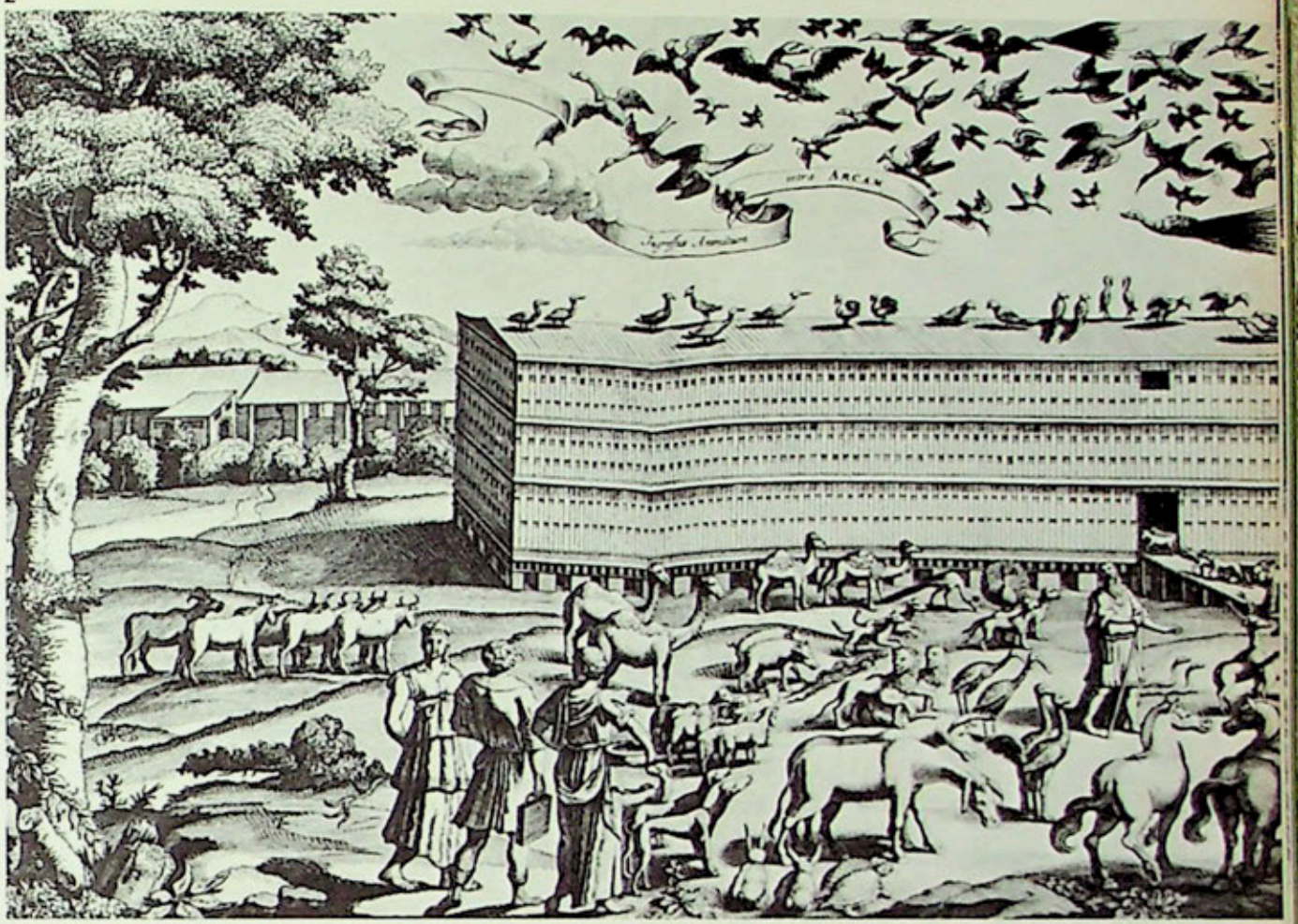
er

par Sarane Alexandrian

1



2



Le père Athanase Kircher a représenté le type le plus accompli du savant universel, à une époque qui comptait beaucoup d'érudits célèbres; cela nous donne la juste mesure de son mérite et de sa renommée. Il avait l'idéal de tout connaître, et il est assurément plus simple d'établir ce qu'il ne savait pas que de déterminer ce qu'il savait. Professeur dans différentes villes d'Allemagne, de France et d'Italie, il enseigna avec la même aisance les mathématiques, la philosophie, le grec, les langues orientales. Les nombreux et monumentaux ouvrages en latin qu'il publia embrassent les sujets les plus divers et les plus ardus, et même lorsqu'il s'agit de compilations, ils contiennent un dosage qui n'appartient qu'à lui d'intuitions géniales et d'idées traditionnelles, de réflexions avisées et de conjectures extravagantes. Egyptologue, il a effectué le premier travail sérieux sur le copte, et a élaboré un système de déchiffrement des hiéroglyphes aussi faux que les autres de son temps, mais beaucoup plus original. Astronome, il fut un des premiers à voir et à commenter les taches du soleil. Physiologue, dans un traité sur les causes de la peste il ébaucha la théorie de l'infection microbienne. Inventeur, on lui doit probablement la lanterne magique, — car on lui a contesté sans grandes preuves cette invention —, et d'autres machines singulières, comme le pantomètre, l'orgue mathématique, des horloges à réflexion, etc. Sinologue, son livre sur la civilisation et l'écriture chinoises servit de principale source d'information dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Linguiste, il a laissé un projet d'écriture universelle, avec un dictionnaire montrant son application sur cinq langues. Musicologue, il a traité en détail de la nature des sons, de la symbolique musicale, et du moyen de guérir les malades par la musique. Géologue, il a décrit le monde souterrain, mêlant des observations sur les minéraux aux évocations des dragons et des géants habitant sous la terre. Physicien, il a étudié d'une manière approfondie le magnétisme. Archéologue, il s'est intéressé aussi bien aux temps bibliques, dans ses imposants travaux sur l'Arche de Noë et la Tour de Babel, qu'à l'antiquité, dans ses recherches sur les sépulcres des Romains. D'autres volumes de son œuvre encyclopédique dressent l'état de ses opinions et de ses connaissances sur la zoologie, l'occultisme, l'arithmologie, la cosmographie, la théologie, le droit, et les tours de prestidigitation. Enfin, collectionneur, il a constitué un cabinet de curiosités, réunissant des antiquités, des instruments scientifiques, et des échantillons d'histoire naturelle, qui attira de son vivant beaucoup de visiteurs, et dont on a publié plusieurs fois le catalogue; ce cabinet, demeuré longtemps la propriété du Collège romain des Jésuites, justifie à lui seul qu'on parle ici de Kircher, car il fut unique en son genre, et il a connu avant de disparaître des métamorphoses caractéristiques.

Athanase Kircher ne fut donc pas un polygraphe ordinaire, car il n'hésitait jamais à expérimenter personnellement ses dires, ainsi lorsqu'il se fit descendre dans le Vésuve au moyen d'une corde, afin d'examiner l'intérieur du cratère, ou lorsqu'il essaya de reproduire l'effet des miroirs ardents d'Archimède. On peut se demander pourquoi on ne commente plus guère aucun de ses ouvrages, comme on fait encore de ceux de Bacon ou de Leibnitz, ou de tel précurseur moins éminent. C'est d'abord qu'il

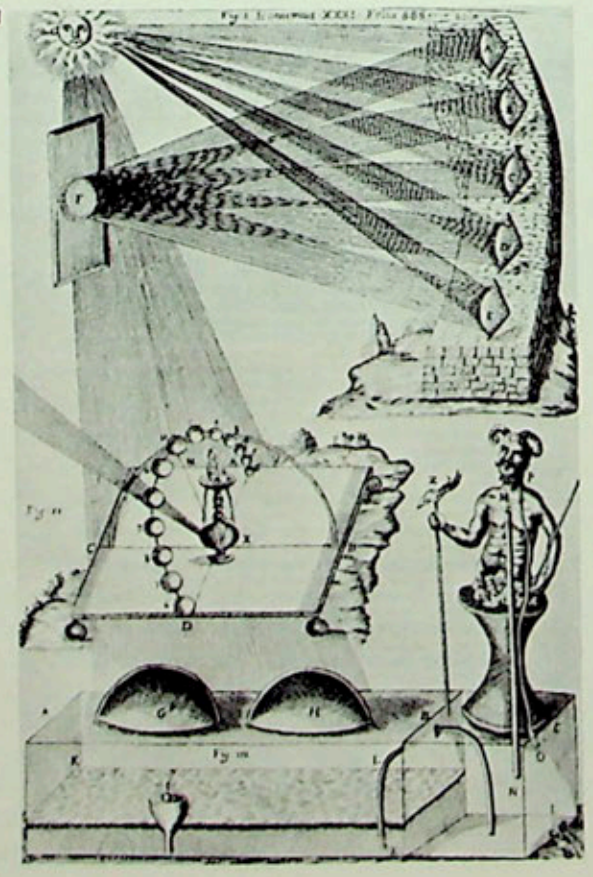
s'est exercé sur des sujets que le progrès de la science a renouvelés de fond en comble, rendant son apport désormais superflu. Ensuite, c'est qu'il a déraisonné à plaisir, d'une façon qui fait l'enchantement des lettrés, mais qui ne présente pas de garantie très sérieuse. En Athanase Kircher, le sens imaginatif primait le sens critique: il croyait à l'impossible, et il avançait souvent pour preuves des faits purement légendaires. Cette faculté de divagation ôte à sa physionomie tout caractère pédant, et sème un grain de fantaisie dans ses recherches les plus arides. Par exemple, dans ses expériences sur l'analogie de la lumière et du son, il appelle le son « le singe de la lumière » et énonce des propositions de ce genre: « Ceux qui ont une voix haute et forte tiennent de la nature de l'âne: ils sont indiscrets et pétulants comme on sait que sont les ânes; et cette voix ressemble à la couleur noire. Ceux dont la voix est grave d'abord, et ensuite aiguë, tiennent du bœuf; ils sont, comme lui, tristes et colères, et leur voix répond au bleu céleste ». Il reste une thèse à écrire sur la conception du monde d'Athanase Kircher; elle demanderait une connaissance parfaite du latin, des différentes branches de l'activité scientifique, et du climat intellectuel si prenant de la première moitié du XVIIe siècle. Il nous suffira de choisir dans ses ouvrages des gravures significatives, pour mettre en évidence sa personnalité éparse en des textes inaccessibles.

Comme celle de la plupart des savants, la vie de Kircher se confond avec ses travaux; il la décrit lui-même à grands traits dans une brève autobiographie. Né en 1602 à Geyssen, un village de quinze cents habitants, près de Fulda, dans le grand Duché de Saxe-Weimar, il était le dernier d'une famille de neuf enfants. Son père, homme très pieux — il le nomma Athanase à cause de son admiration pour le saint qui combattit l'hérésie d'Arius — était également adonné aux sciences, et s'était formé une importante bibliothèque. Kircher passa donc son enfance dans une atmosphère dévote et studieuse, où il montra précocement ses remarquables dispositions. Durant son adolescence, il échappa trois fois miraculeusement à la mort, et ces trois signes de la faveur divine déterminèrent sa vocation religieuse; il entra comme novice, en 1618, à Paderborn, compléta son éducation en d'autres villes, et fut ordonné prêtre en 1628. Après avoir été répétiteur à Spire, à Mayence, il fut envoyé à Wurtzbourg, où il enseigna concurremment diverses matières.

Il quitta cette ville lors des invasions de la Guerre de Trente ans, et vint en 1632 chez les Jésuites d'Avignon. Passant d'un pays de brume et de pluie à l'éclatante Provence, il se crut transporté en Orient. Il resta là deux ans, occupant la chaire de mathématiques; dans les annales du collège de la Motte, on garda longtemps le souvenir du planisphère qu'il exécuta sur le mur de l'escalier monumental de la tour. Par un système de miroirs, il fit apparaître une image du soleil et de la lune tournant autour de la cage de l'escalier; il traça des projections uranographiques, indiqua les principales constellations, les maisons célestes des astrologues, la latitude des villes situées entre les tropiques, concrétisant toute la cosmographie de son époque. Les rayons réfléchis marquaient les heures d'Avignon, corrélativement avec celles de tous les pays du monde. Le mouvement des planètes était noté d'après les théories de Regiomontanus et de Campano; si bien qu'étant donné l'heure et le jour de la bataille de Pharsale, par exemple, Kircher désignait aussitôt sur cette carte du ciel la position à ce moment-là de n'importe quel astre. Ce travail lui valut l'admiration générale. Au cours de son séjour, il entra en relation avec Peiresc, l'ami de Rubens et le défenseur de Galilée, une des plus belles figures qui fût en France de grand seigneur érudit et mécène. Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix-en-Provence, possédant lui aussi une culture cumulative, une information sur toute chose, avait la passion de fournir aux savants et aux artistes des sujets de travaux, et de leur procurer les moyens de les mener à bien. Il parle souvent de Kircher dans sa correspondance avec les frères du Puy; il vante « son inclination et franchise un peu plus grande que l'ordinaire de ses collègues » (30 mai 1633). Il l'invita à Aix, où Kircher lui fit la démonstration d'une horloge magnétique; il l'encouragea dans ses recherches sur l'égyptologie, faisant même quérir pour lui à Gênes un dictionnaire d'arabe rarissime.

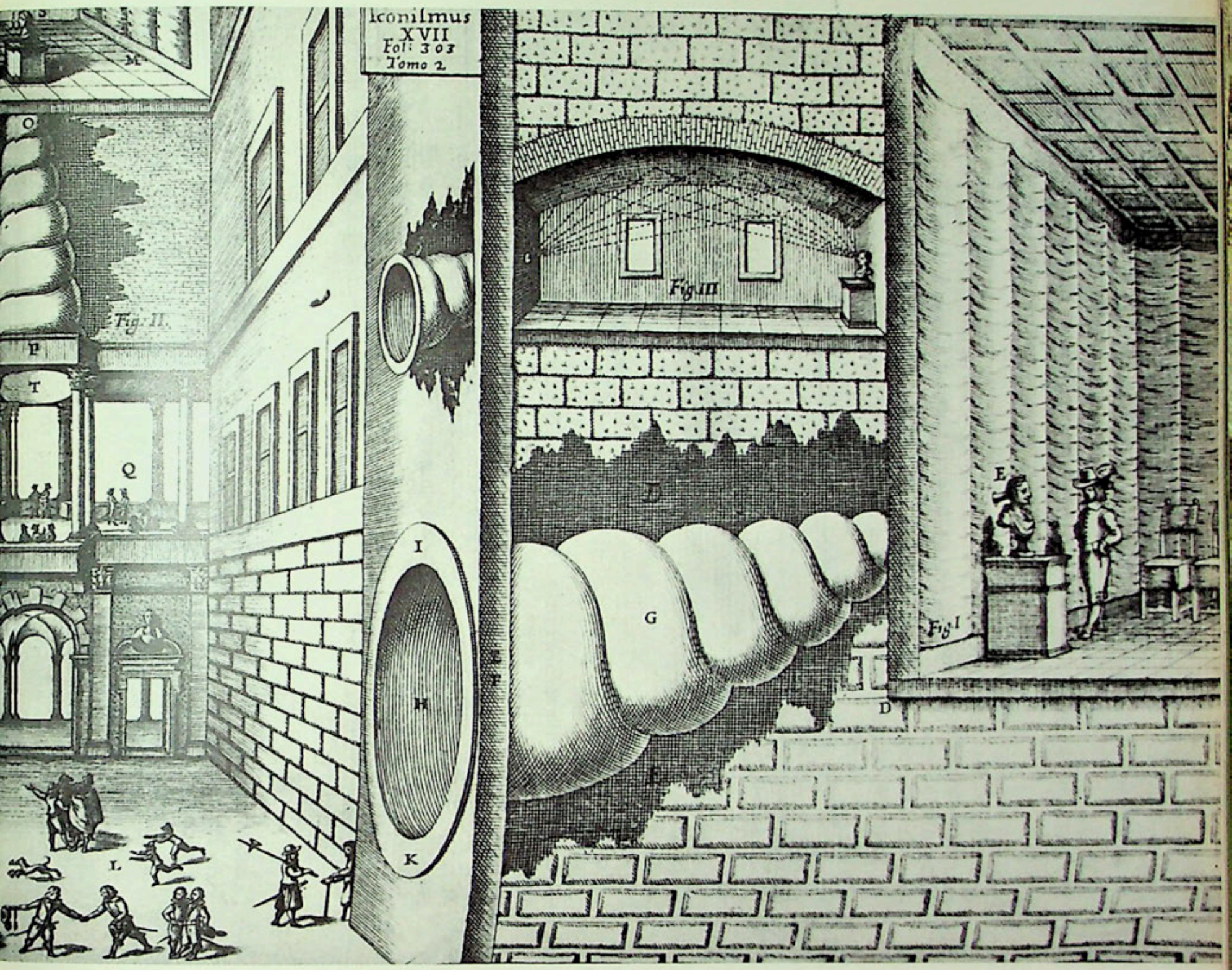
D'Avignon, le père Kircher se rendit à Rome, qui fut désormais son lieu de résidence jusqu'à la fin de sa vie. Protégé par le cardinal Barberini, il commençait à être connu pour son érudition et sa compétence dans les langues anciennes. Aussi, lorsque Pietro della Valle, célèbre voyageur italien en Orient, le Marco Polo du XVIIe siècle, voulut faire étudier un lexique copto-arabe qu'il avait rapporté d'une de ses expéditions, il le confia à Kircher; cette œuvre, entreprise par lui avec enthousiasme, devint son *Prodromus coptus sive Aegyptiacus* (1636) qui eut un grand retentissement. Il y pose en principe qu'il faut étudier le copte pour s'attaquer avec succès au problème des hiéroglyphes; il y soutient également que le grec et le copte ont une origine commune. En 1644, dans la *Lingua Aegyptiaca restituta* il reproduit intégralement ce lexique avec des commentaires philologiques. Il est dès lors considéré comme un expert en égyptologie. L'empereur Ferdinand III, qui s'intéressait à cette question, le poussa vivement à écrire une somme de ses connaissances sur les hiéroglyphes. Kircher y songeait depuis longtemps, et travaillait déjà à son *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654), monument qui l'occupa durant une vingtaine d'années, pour lequel il reçut des encouragements du monde entier, auquel il consacra un labeur et une documentation sans exemple, et qui sous l'effet de la première découverte exacte devait s'effondrer comme un gigantesque château de cartes sous une chiquenaude. Il place en tête de ce livre l'éloge de Ferdinand III en vingt-cinq langues, dont le chinois. Il y démontre et illustre la thèse que les hiéroglyphes sont une écriture mythique, d'usage exclusivement sacré, employée par les prêtres d'ancienne Egypte pour transmettre leur doctrine d'une façon impénétrable aux profanes. Athanase Kircher croyait si fermement avoir trouvé la véritable méthode de déchiffrement, que quand il dirigea la restauration de l'obélisque Pamphili, il n'hésita pas à couvrir les parties effacées d'inscriptions de son cru. Pourtant, cette méthode lui fait traduire un groupe de signes qui est simplement le mot Autocrator, cartouche-prénom de Domitien, de la façon suivante: « L'auteur de la fécondité et de toute végéta-

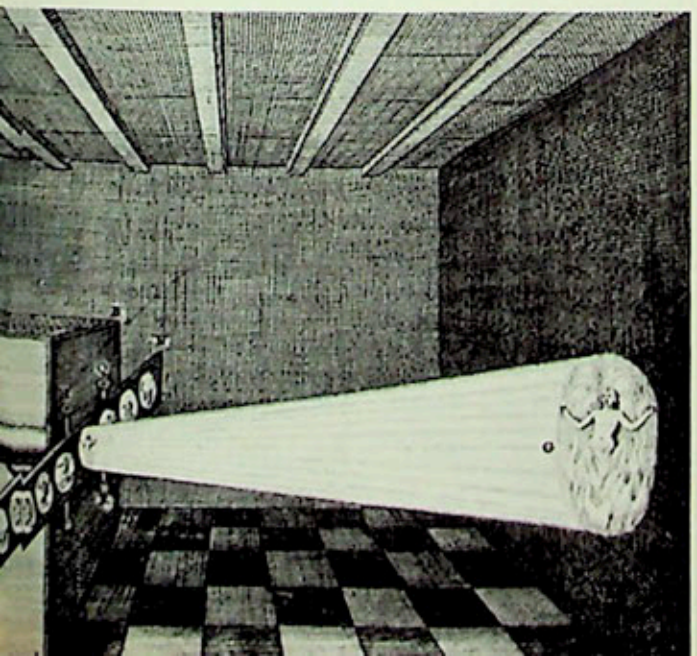
1



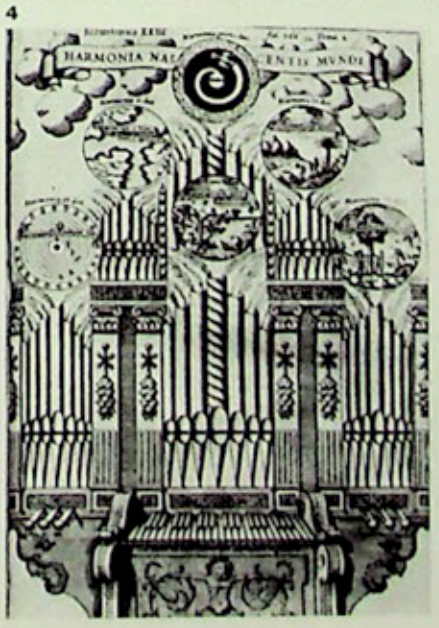
2

3





4



1. *Horloge à réflexion.* Ars magna lucis et umbrae. *Rome, 1646.*

2. *Comment placer un appareil acoustique dans une architecture.* Musurgia Universalis. *Rome, 1650.*

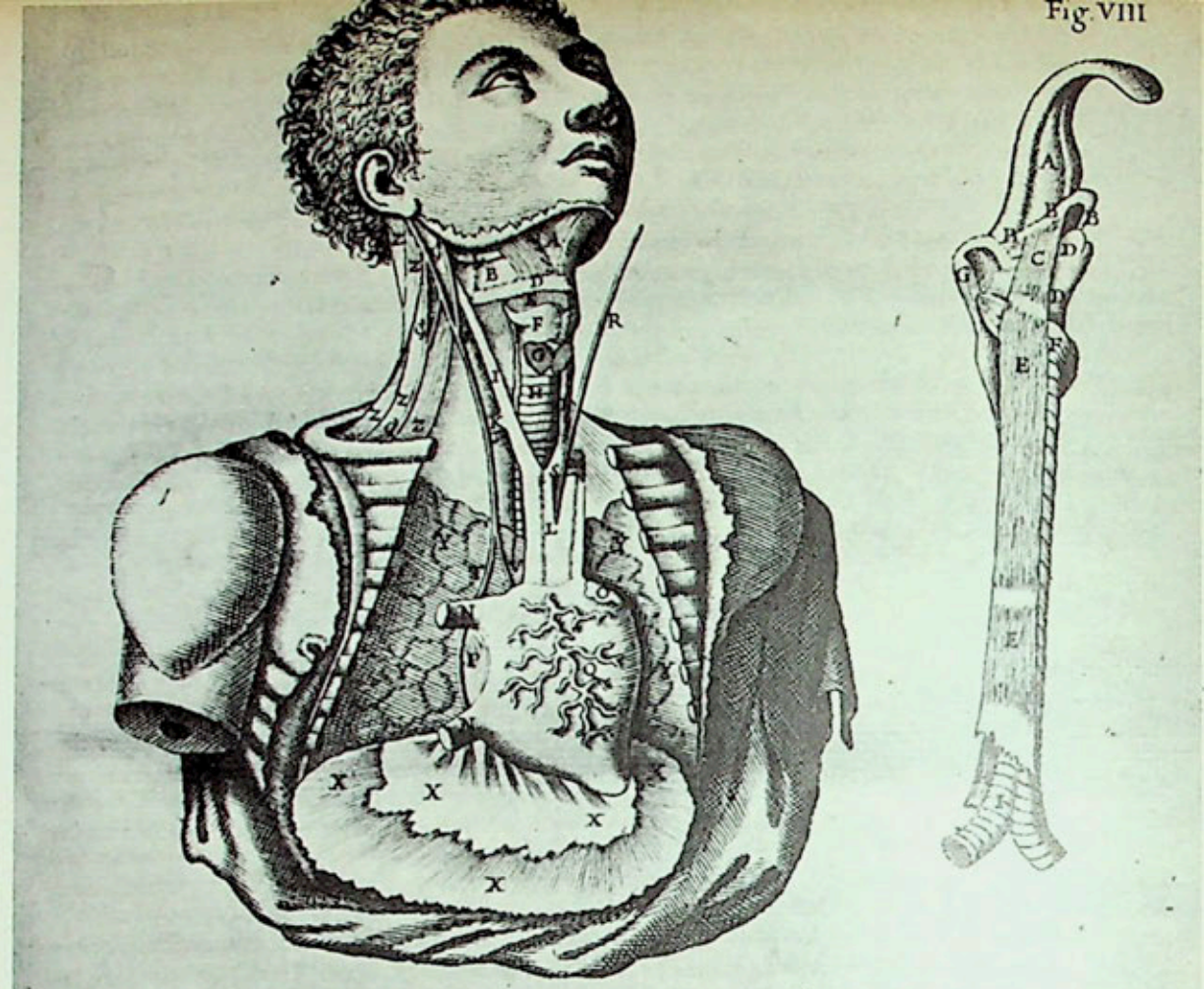
3. *La lanterne magique. Gravure de l'ouvrage de Georges de Sepi sur le Musée Kircher,* Romani collegii Societatis Jesu museum celeberrimum. *Amsterdam, 1678.*

4. *Orgue dessinée par le père Kircher pour symboliser l'harmonie du monde.* Musurgia Universalis. *Rome, 1650.*

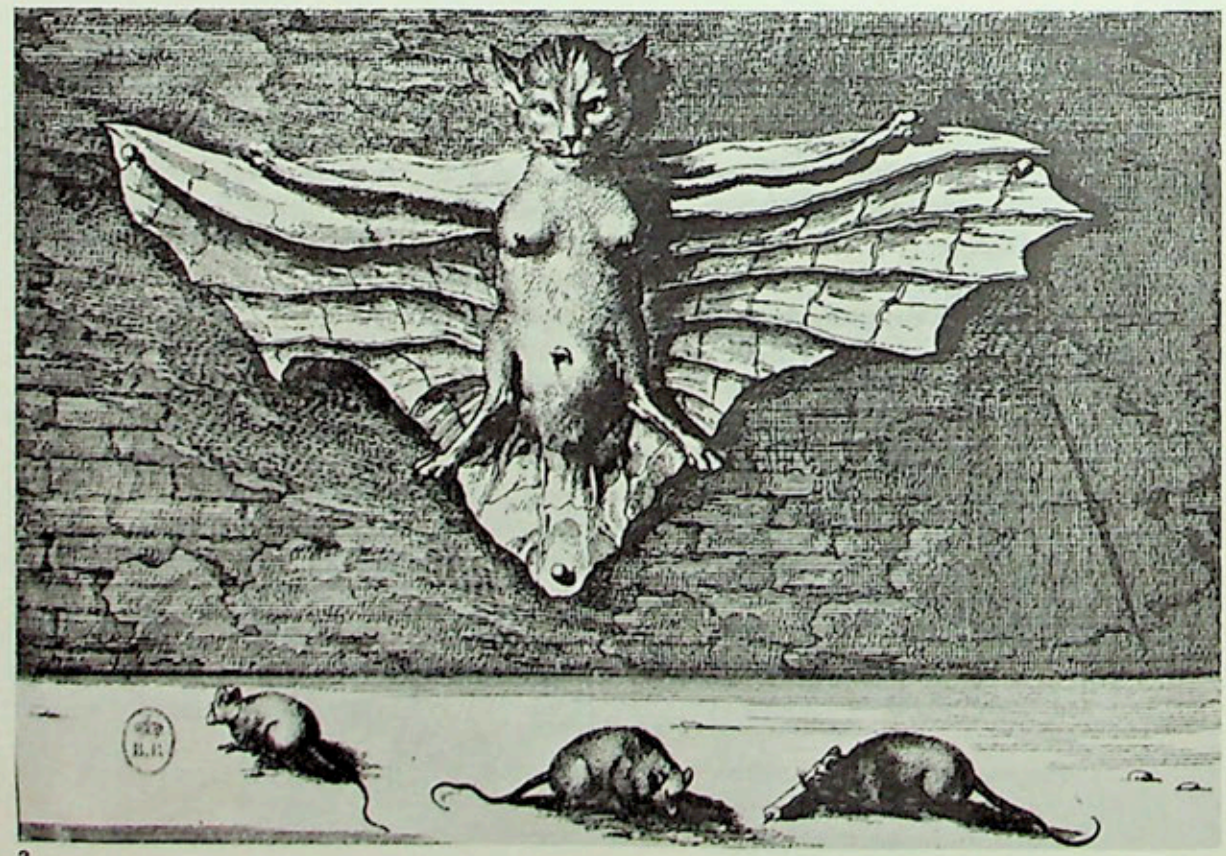
tion est Osiris, dont la faculté génératrice est tirée du ciel dans son royaume par le saint Mophta ! » On a été par la suite fort injuste pour Kircher égyptologue, qu'on a dénigré avec autant d'exagération qu'on l'avait d'abord porté aux nues. Avant lui, les hiéroglyphes avaient été imparfaitement étudiées par J.P. Valerianus, Léonard Abéla, Jean-Baptiste Rémondi; leurs seules références étaient les auteurs de l'antiquité, en particulier Clément d'Alexandrie. Etant donné le manque de matériaux, le principe de Kircher est extrêmement ingénieux. D'ailleurs, après lui, au XVIIIe siècle, bien d'autres s'abusèrent, qui n'avaient pas sa valeur; Warburton et Zoega ne sont pas exempts de bévues; on rencontre même un spécialiste qui prouva que les hiéroglyphes n'étaient pas une écriture, mais des motifs ornementaux sans aucune signification.

Kircher était ainsi désigné pour mettre en ordre et commenter les documents ramenés par les premiers missionnaires en Chine. Il en fit son ouvrage la *China Illustrata* (1667) où il révéla dans son intégralité aux savants l'inscription nestorienne de Si-ngnan-fou, qui indique la date de l'introduction du christianisme en Chine, par un certain Olopen « conduit par des nuées bleues ». Il y détaille, avec les mœurs et la faune des contrées asiatiques, les rudiments du sanscrit et des idéogrammes chinois. Il s'étend avec complaisance sur les faits merveilleux qu'on lui a racontés, sur les « chats volants » du Cachemire, qu'il suppose être des sortes de chauves-souris, ou sur les idoles de Pussa, qui représentent des dieux vivants sur des fleurs. La splendide illustration de ce livre servit de modèle à celle de bien des ouvrages ultérieurs sur le même sujet.

Après avoir enseigné huit ans à Rome les mathématiques, Kircher obtint de ses supérieurs de se consacrer uniquement à ses travaux. Il eut des protecteurs éminents, l'empereur Léopold, le prince électeur de Bavière, le duc de Brunswig, celui-là même qui sous le nom de Gustave Selenus écrivit un traité sur la cryptographie: il était fait pour goûter l'étude de Kircher sur les écritures secrètes. Il eut aussi des disciples estimés; le principal fut Gaspard Schott, physicien qui professait à Palerme, et qui se rendit spécialement à Rome pour le connaître et se perfectionner auprès de lui. Le père Schott a publié lui-même des livres intéressants, comme sa *Magia Universalis*, où il rapporte maintes anecdotes sur son



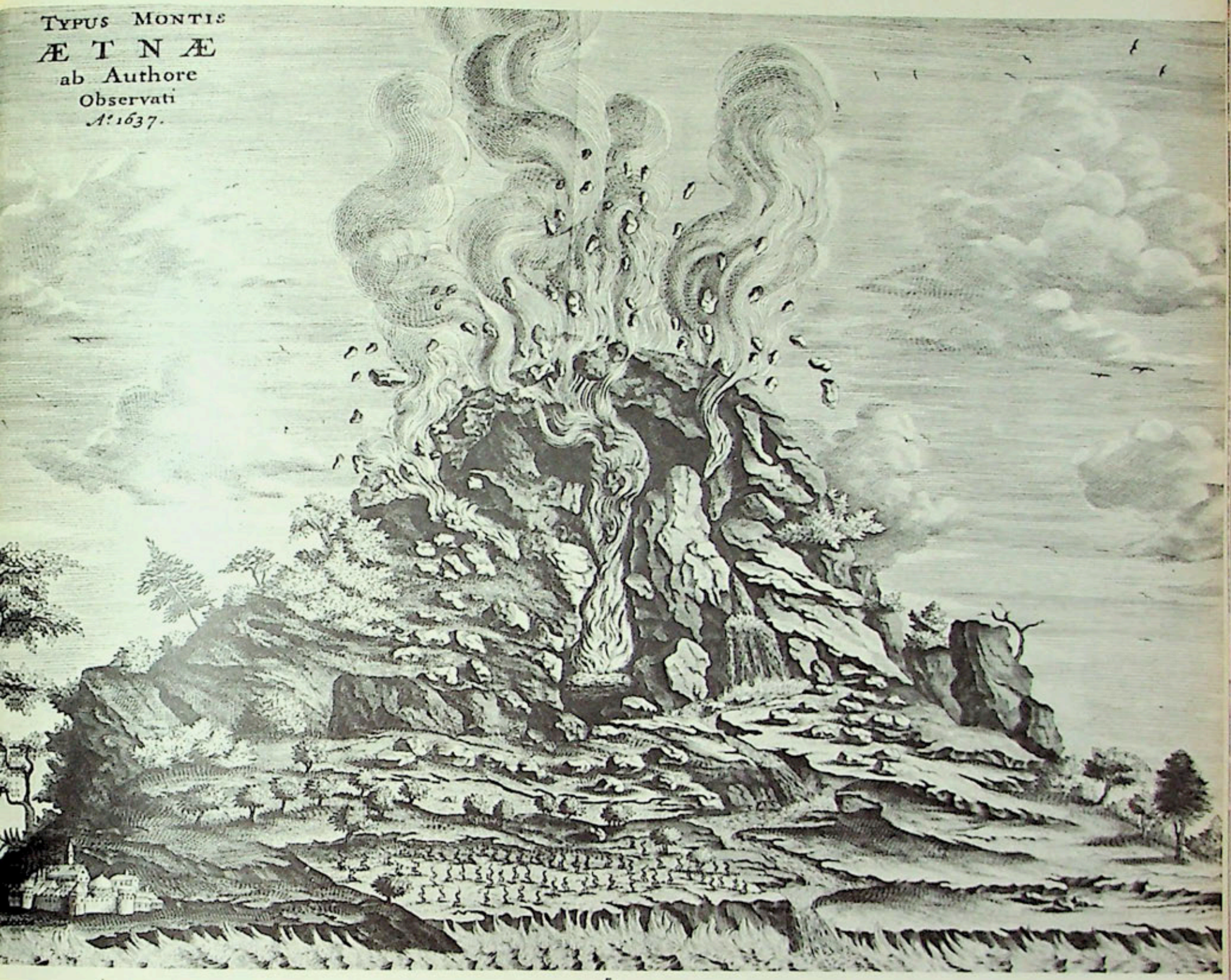
1

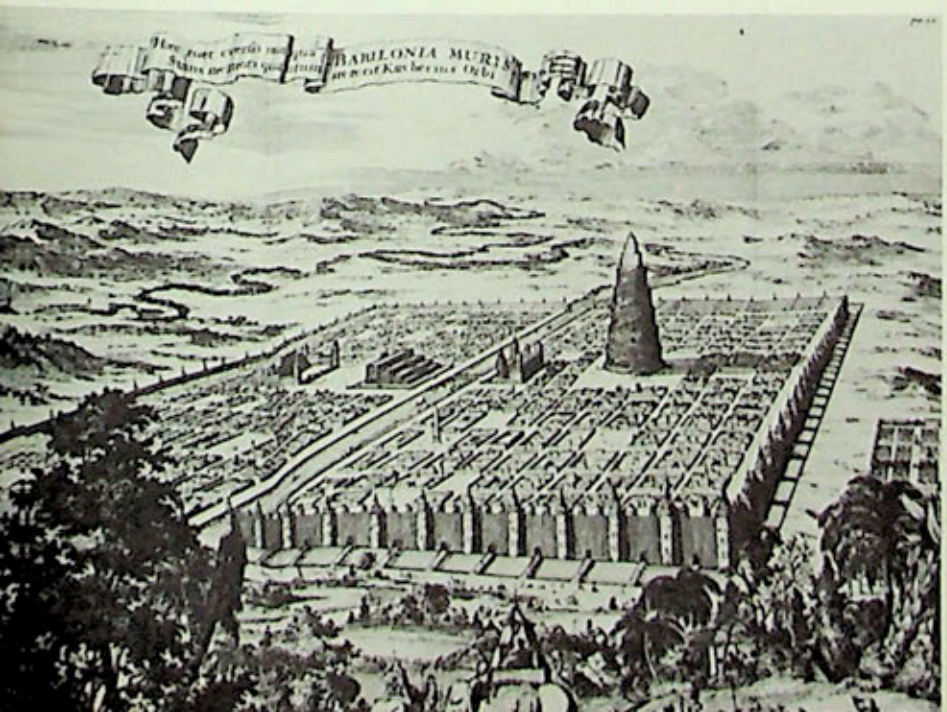


2

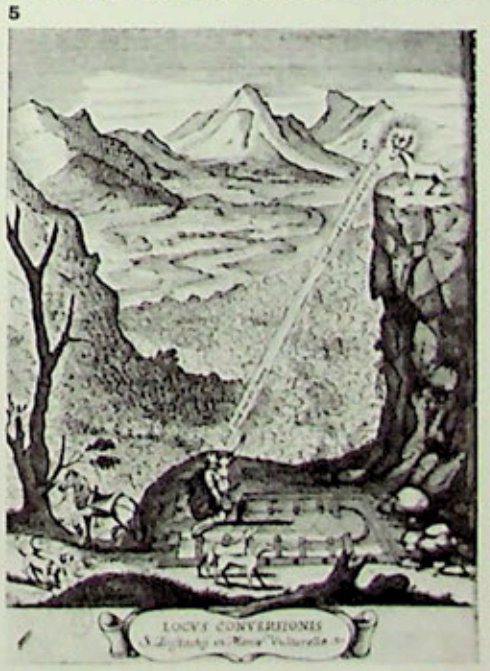
3

4





5



1. *Le mécanisme physiologique du son.* Musurgia Universalis. *Rome, 1650.*

2. *Un « chat volant » du Cachemire.* China illustrata. *Amsterdam, 1670.*

3. *L'Etna en éruption.* Mundus Subterraneus. *Amsterdam, 1664-1665.*

4. *La Tour de Babel et l'enceinte de Babylone.* Turris Babel. *Amsterdam, 1679.*

5. *Lieu de conversion de saint Eustache sur le mont du Vautour.* Historia Eustachio-Mariana. *Rome, 1665. Frontispice.*

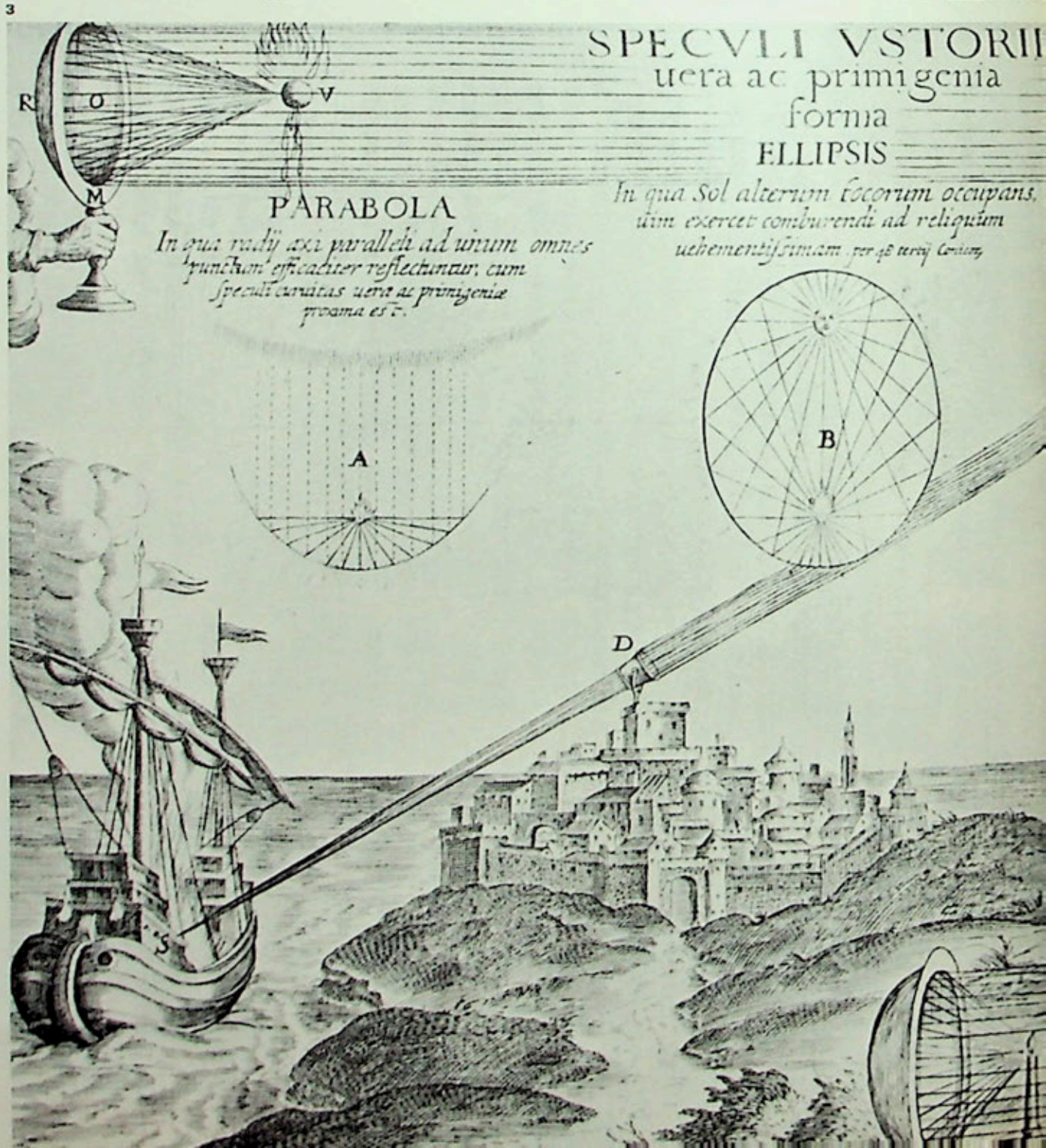
maître. C'est lui qui nous apprend que Kircher, croyant possibles les « concerts d'animaux », organisa un concert de chats pour distraire un malade. Il enferma neuf chats dans un coffre d'où ne sortaient que leurs têtes; en appuyant sur les touches d'un clavier, il leur comprimait légèrement la queue, les faisant miauler à tour de rôle ou simultanément; ce fut, paraît-il, une réussite. Le père Schott nous a laissé également la description des appareils de Kircher: le pantomètre, planchette compliquée servant de mesure universelle, l'orgue mathématique, espèce de buffet d'orgue facilitant par ses tableaux et ses règles mobiles toutes les opérations mathématiques, la « specula melitensis », machine en forme de guérite, avec des roues permettant de résoudre des problèmes d'astronomie, de médecine, de géographie, etc.

Le mot-clé de l'humanisme à cette époque était: « curiosité ». Il servait de principe et de titre aux recherches les plus sérieuses. On entendait par là ce qu'il y a de plus difficile dans les expériences, de plus étonnant dans la nature, de plus rare dans les phénomènes; en un mot, tout ce qui témoignait de la richesse infinie de l'univers et de l'esprit humain. Kircher ne se lassa jamais d'inventorier ce qui est curieux; tantôt il parle du coq à queue de serpent qu'il assure avoir vu dans le jardin du duc de Florence, tantôt il a l'idée de faire une horloge avec un héliotrope, en utilisant la propriété de la fleur de se tourner vers la lumière. Il abonde en thèmes et en procédés surprenants: comment disposer les pièces d'un appartement, de façon que ce qui se dira tout bas dans une salle puisse être distingué dans une autre; comment établir un tube en spirale dans le mur de son cabinet, afin d'entendre tout ce qui se passe dans la rue; comment projeter des formes extraordinaires dans un parc, à l'aide d'un instrument « mésoptique »; comment construire des miroirs qui montrent les objets à l'envers, qui vieillissent ou rajeunissent les visages; comment écrire et parler à des absents au moyen de miroirs; comment employer un aimant pour transmettre sa pensée à distance ou pour apaiser les troubles nerveux; comment pratiquer « l'art combinatoire », c'est-à-dire la réduction de toutes les sciences à une méthode unique, etc. Il se vante même de posséder le secret de faire renaître une plante de ses cendres, ou de créer une statue animée et parlante que l'on prendrait pour un être vivant. On l'accusa de présomption et de mauvaise foi; il avait simplement tendance à croire qu'il pouvait tout faire.

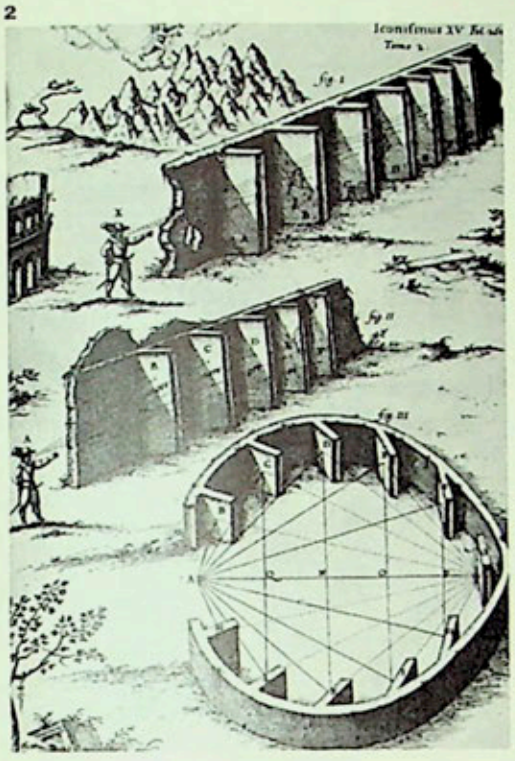
Jusqu'à la fin de sa vie, l'activité de Kircher s'est maintenue avec la même ardeur. Il se contente de déclarer, dans une lettre écrite à l'âge de soixante-seize ans, qu'il ne veut plus commencer de nouveaux travaux, mais seulement revoir ceux qu'il a déjà exécutés. Il mourut en 1680, d'une maladie d'estomac supportée avec une patience qui édifia tout son entourage; comme il l'avait demandé, son cœur fut enterré dans le sanctuaire de la Mentorella, dont il avait fait un lieu de pèlerinage. En effet, à l'époque où il préparait son ouvrage sur l'ancien Latium, et où il battait le pays à la recherche d'antiquités, Kircher avait découvert une église en ruines au sommet d'une montagne escarpée, la Mentorella; un rocher d'une trentaine de mètres dominait le plateau où elle avait été bâtie. La tradition rapportait qu'en ce lieu s'était accomplie la conversion de saint Eustache; il poursuivait un cerf qui s'était réfugié sur ce rocher, et il avait vu apparaître un crucifix entre ses bois; le sanctuaire commémorait l'endroit même où il était tombé à genoux devant cette vision. Kircher s'enflamma pour ce récit, que mettent en doute les Bollandistes; il écrivit son *Historia Eustachio-Mariana* (1665), dans laquelle il raconte la vie de saint Eustache et

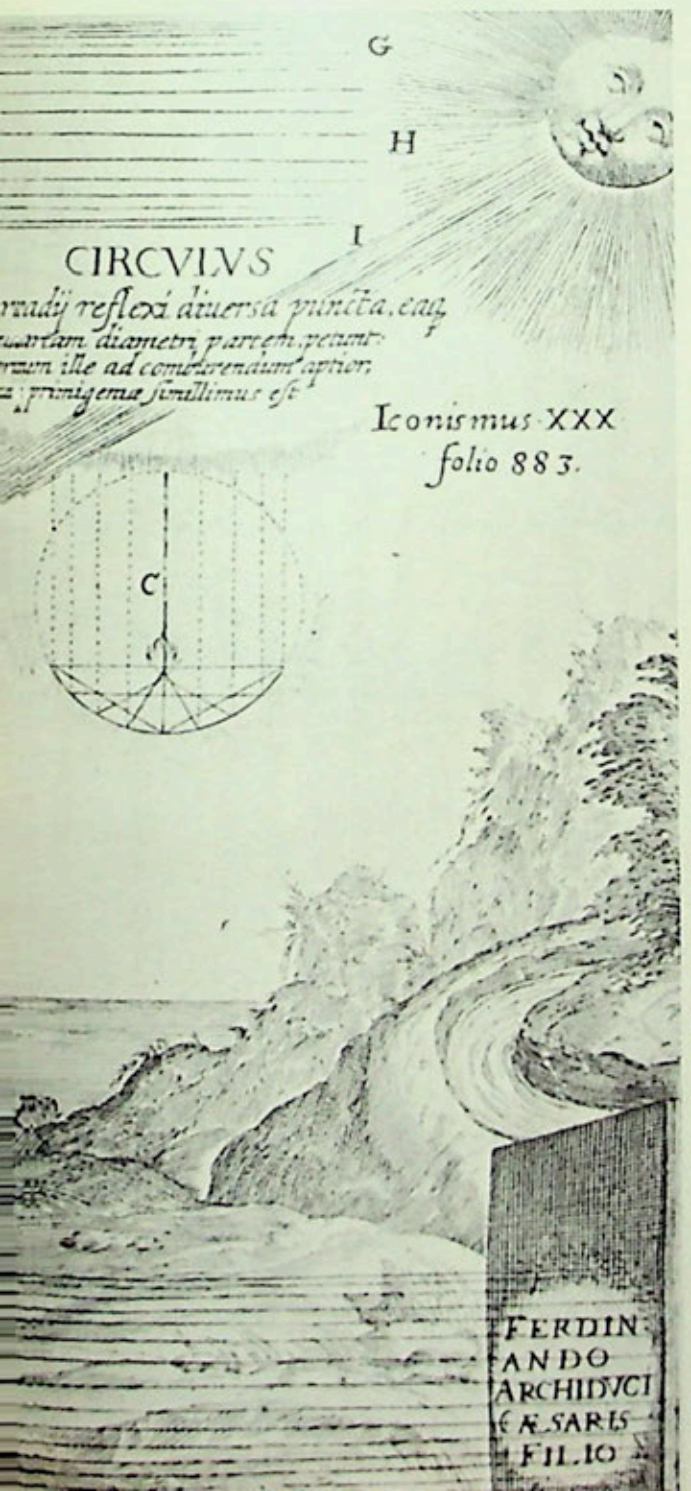
1

3

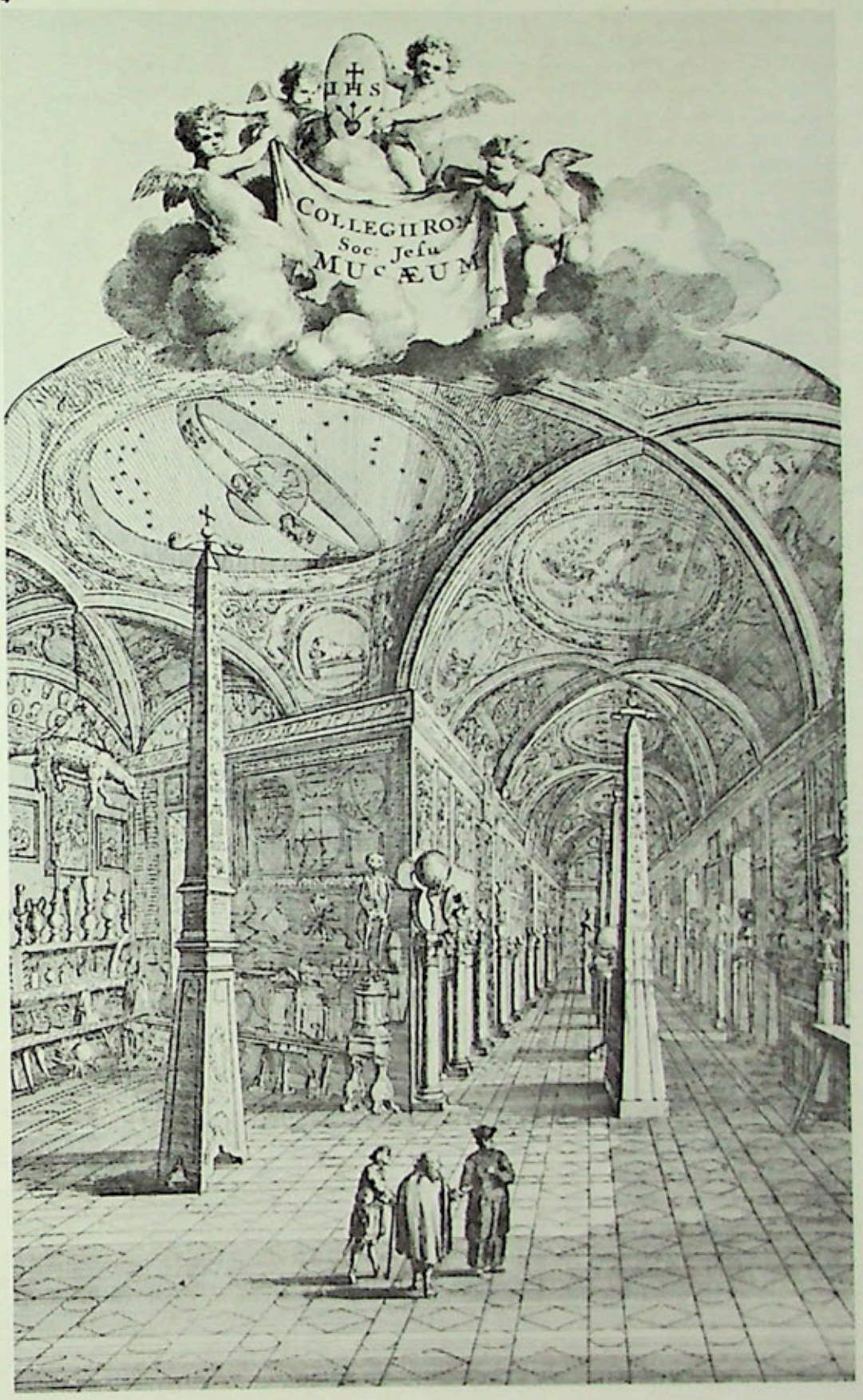


2





4



1. *L'arbre philosophique.* Ars Magna sciendi. *Amsterdam, 1669.*

2. *Le principe de l'écho.* Musurgia universalis. *Rome, 1650.*

3. *L'expérience des miroirs d'Archimède.* Ars magna lucis et umbrae. *Rome, 1646.*

4. *Le Musée Kircher. Frontispice du livre de Georges de Sepi,* Romani collegii Societatis Jesu museum celeberrimum. *Amsterdam, 1678.*

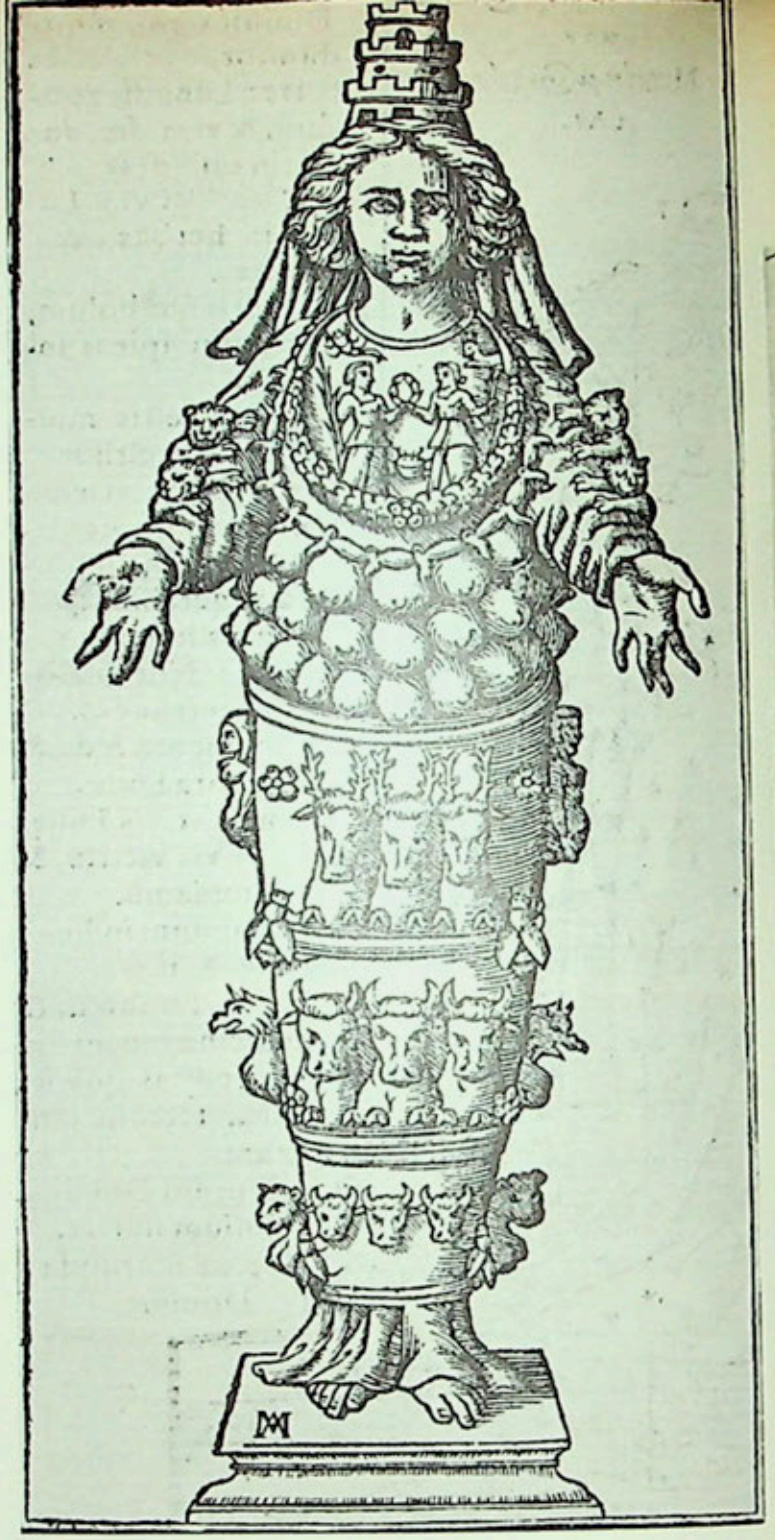
définit les origines de l'église, qu'il fait remonter à Constantin. Il fit appel au pape Alexandre VII, à des donateurs princiers, pour la restaurer et y établir un pélerinage annuel. Le 29 septembre 1664, date de l'inauguration, Kircher déploya son habileté en procédés acoustiques, et à l'aide de puissants portevoix, il lança à tous les échos des montagnes voisines cet appel: « Si vous voulez faire pénitence, montez au sanctuaire de la Mentorella. » Les fidèles vinrent en masse des villages, malgré l'incommodité du chemin. Depuis lors, l'église fut régulièrement fréquentée par des pélerins; quand la dernière volonté de Kircher fut réalisée, on grava une inscription sur les dalles pour indiquer que son cœur reposait au pied de l'autel de la Madone.

Le musée auquel Kircher laissa son nom, et qui eut sa période de célébrité, fut à l'image de son esprit et de son œuvre: c'était un assemblage disparate où la rareté côtoyait la pièce de moindre valeur. Cependant, il est aujourd'hui difficile de déterminer la part exacte qu'il eut dans sa composition, car l'idée ne lui en vint qu'incidemment. Vers 1650, un citoyen toscan, Alfonso Donnino, secrétaire du Sénat romain, légua à l'université grégorienne une collection d'objets réunis par lui. Le dépôt fut entremis dans une galerie attenante à la bibliothèque du Collège romain, et Athanase Kircher fut chargé de s'en occuper. Il s'y intéressa si bien qu'il entreprit de le sélectionner, de l'enrichir en tous les domaines; des grands lui envoyaient à cet effet des objets rares ou de l'argent pour en acquérir. Il amassa là, dans un rangement assez libre, des fragments de monuments anciens, tels que sarcophages, obélisques ou tablettes votives, des lampes, des animaux empaillés, des plantes séchées, des costumes, des machines hydrauliques et pneumatiques, des appareils d'optique ou de calcul. Georges de Sepi, mécanicien qui travaillait sous ses ordres, en publia le catalogue sommaire en 1678. Kircher faisait lui-même les honneurs de ce musée aux hôtes de marque, et il leur réservait généralement une surprise de sa façon: ainsi lorsqu'il reçut la reine Christine, il avait imaginé une « tête parlante » qui répondait à ses questions, à l'imitation de l'automate fabriqué par Albert le Grand.

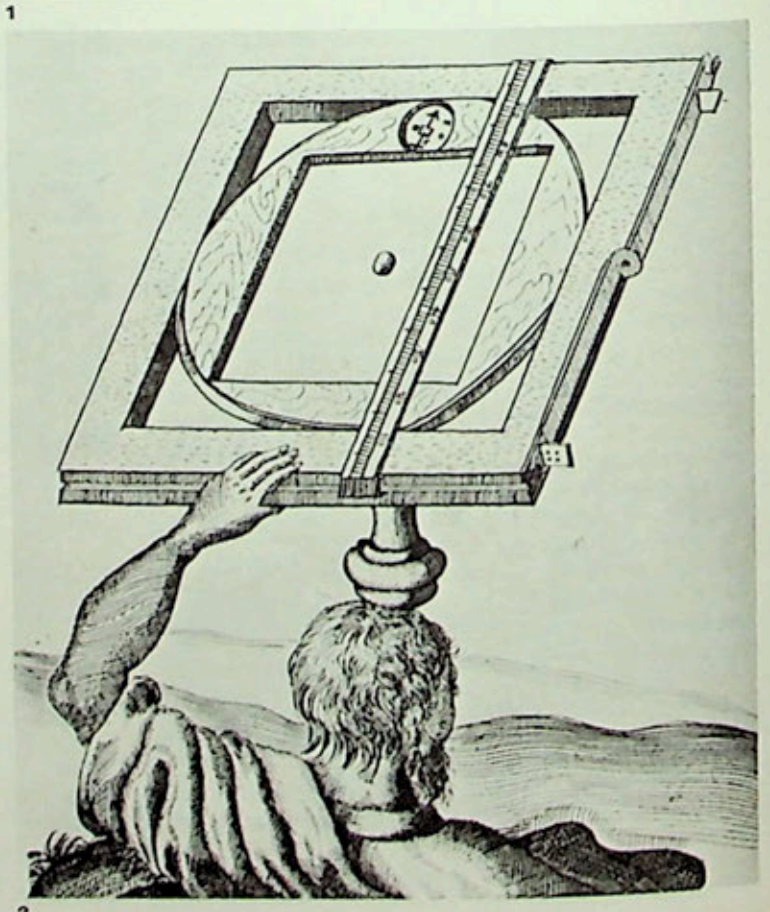
Après la mort de Kircher, son musée connut une nouvelle fortune grâce au père Buonanni qui en prit la charge en 1698, et qui, lui-même savant distingué, y apporta des suppléments intéressants; il en donna une description méthodique dans son *Musaeum Kircherianum* (1709). Il avait classé et groupé les pièces en douze catégories: les idoles et les instruments de sacrifice; les tableaux offerts pour acquitter un vœu ou rendre grâce d'un bienfait; les sépulcres anciens et les épitaphes provenant de fouilles des environs de Rome; les lampes et les vases funéraires; les restes curieux de l'antiquité; les curiosités exotiques; les pierres singulières et les fossiles; les animaux rares, les minéraux, les sels; les machines; les médailles; les microscopes et les préparations biologiques; les coquillages. Cette dernière catégorie fut particulièrement entretenue et augmentée par Buonanni, qui était avant tout naturaliste; il avait conçu pour ranger environ huit cents coquillages peu communs des armoires spéciales, analogues aux médailliers des numismates.

Le père Contucci en prit ensuite la direction, et y ajouta de nombreuses pièces, au gré des trouvailles et des dons; comme il était surtout archéologue, ce fut cette partie de la collection qu'il développa; il mit en place plusieurs centaines d'urnes cinéraires, des figurines de bronze, la ciste de Préneste. Il publia également quarante-cinq planches de médailles et d'antiquités de ce trésor, avec l'explication (1763-1765). Le musée Kircher était ainsi devenu un lieu que les amateurs de passage à Rome ne manquaient pas d'aller voir. Beaucoup en ressortaient enthousiasmés, comme l'abbé Barthélémy qui note dans son *Voyage en Italie*: « J'ai fini l'examen entier du cabinet du Collège romain, accompagné du P. Contucci qui m'a fait part de toutes ses remarques. J'ai plus appris dans ces trois jours qu'en lisant tous nos antiquaires. Ce cabinet composé de bronzes, de vases, d'instruments, etc. est le plus complet que j'aie vu jusqu'à présent; c'est celui du P. Kircher, prodigieusement augmenté par le P. Contucci. »

En 1773, lorsque la Compagnie de Jésus fut supprimée, et l'administration du Collège romain confiée à une congrégation de trois cardinaux, le musée Kircher perdit de son importance, et un certain nombre de ses antiques furent éparpillés. Mais, à partir de 1825, le P. Giuseppe Marchi, qui s'en occupa jusqu'en 1860, lui fit retrouver tout son éclat. Les touristes y vinrent admirer les découvertes les plus récentes, telle la table alimentaire des Ligures Bébiens ou les vases d'argent de Vicarello, sur lesquels sont gravés des itinéraires. En 1870, le musée Kircher devint propriété du gouvernement italien et changea de caractère; on décida qu'il serait exclusivement archéologique. On relégua donc tout ce qui n'était pas de ce genre dans divers établissements municipaux. Un professeur d'archéologie, E. de Ruggiero, en fut nommé conservateur; il publia en 1878 le *Catalogo*



1



2

del Museo Kircheriano, inventaire du fonds ancien. La collection, qui s'étendait dans trois salles du premier étage, comportait des mosaïques superbes, — dont les plus célèbres étaient la Chasse à l'Hippopotame et les Cochers des quatre factions du Cirque —, des verres, des parures, des balles de fronde, et près de deux mille cinq cents tessères en plomb, c'est-à-dire ces jetons à effigies qui donnaient droit d'entrée dans les jeux publics. Enfin, en 1915, le Ministère de l'Instruction publique ordonna la dispersion du Musée Kircher entre trois musées romains: *Museo delle Terme*, *Museo Nazionale di Villa Giulia*, et *Museo di Castel S. Angelo*. Ainsi s'achevait l'histoire de ce cabinet fameux dont les visiteurs, dès le XVIIIe siècle, ne pouvaient guère distinguer ce qui était redevable à Athanase Kircher ou à ses successeurs; mais de toute façon son esprit anima tout cet ensemble, et ce n'est pas à faux qu'on le connut par l'Europe sous son nom.

En conclusion, il convient de juger équitablement cet homme multiple que les uns considèrent comme un charlatan et un touche-à-tout brouillon, les autres comme un génie authentique.

Encore aujourd'hui, les articles de dictionnaires et d'encyclopédies répètent sans discrimination les idées contradictoires qui circulent sur son compte depuis le XVIIe siècle. On peut dire que même s'il n'a pas eu sur chaque sujet qu'il étudia une théorie définitive, s'il s'est trompé parfois, s'il a exploité à tort et à travers ses connaissances, c'est assez qu'il se soit passionné pour tant de problèmes. Il demeure l'incarnation de la fécondité intellectuelle et le modèle du curieux omniscient. Il est normal que, par un juste retour des choses, ce grand amateur de curiosités soit devenu une curiosité lui-même.

Si vous voulez en savoir davantage

Il faut remonter aux sources, car il n'existe pas d'ouvrage complet sur Athanase Kircher. On consultera avec profit le Musaeum Kircherianum *de Philippe Buonanni (1709), la brochure de Pierre Marestaing* Un Egyptologue du XVIIe siècle, le Père Kircher *(1901) et le passage des* Anamorphoses *de Baltrusaïtis (1956) relatif aux expériences d'optique de Kircher et Schott.*

1. « *Figure d'Isis aux nombreux seins* ». Oedipus Aegyptiacus. *Rome, 1652-1654.*

2. *Le pantomètre. Gravure du* Pantometrum Kircherianum, *par Gaspard Schott. 1665.*

3. *L'idole de Pussa.* China illustrata. *Amsterdam, 1670.*

BAJ

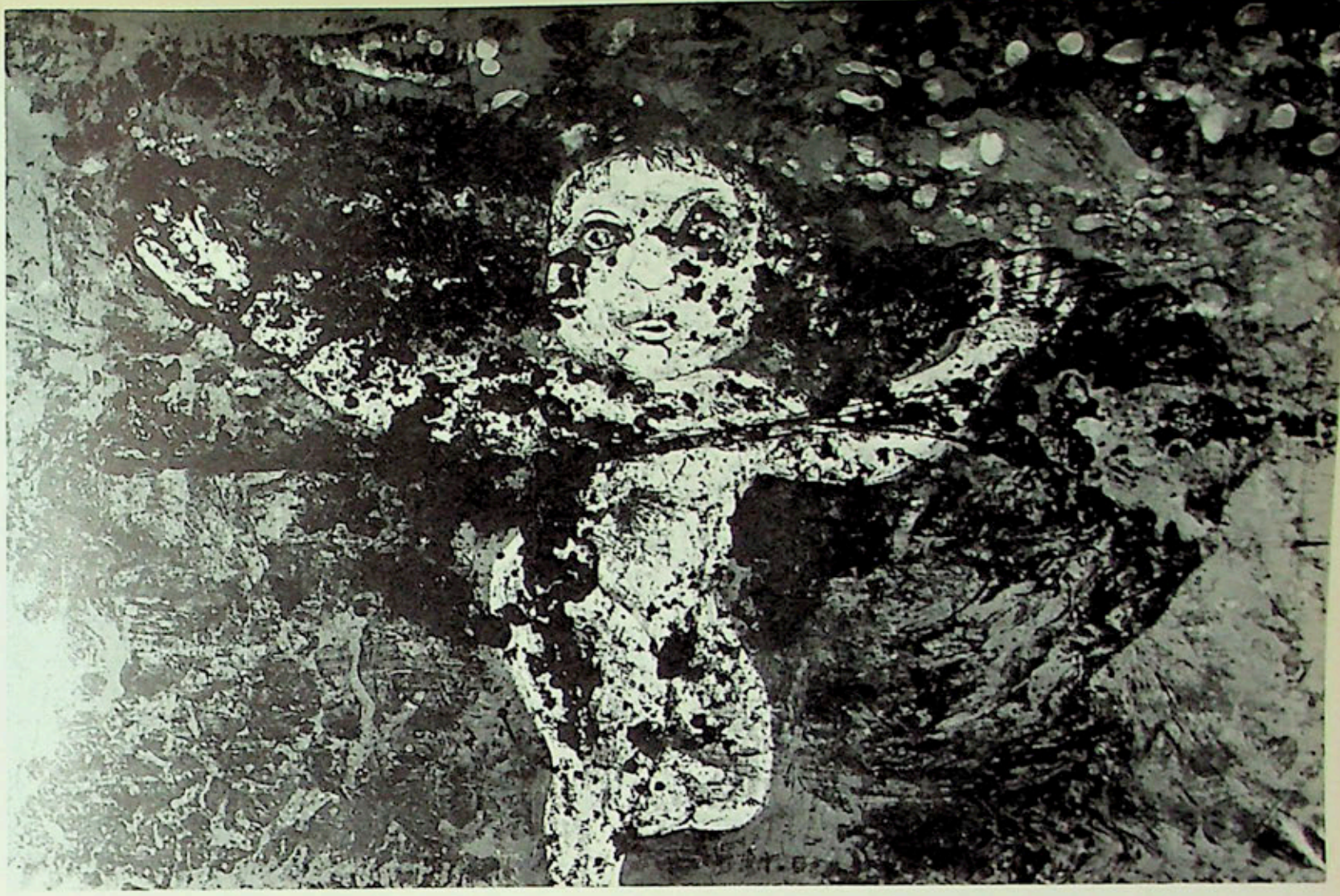
par André Breton

Sachons grand gré à Enrico Baj d'avoir, il y a quelques années, capturé et mis en demeure de se produire devant nous un être fabuleux, véritablement spécifique de notre époque, qui, aux mains de l'artiste, a eu tôt fait de se faire reconnaître pour un *type* puissamment représentatif. Cet être fabuleux n'est autre que celui qui, en 1955, commença par ne décliner pour toute identité qu'un bruit de grelots *(Tralali-Tralala)* puis qui tenta de se faire agréer comme *Petit animal de chambre* avant d'être amené à nous révéler son origine *(Ce personnage vient des espaces interplanétaires)* et de se définir comme *Ultracorps* (1958). S'il est toujours aussi bien doué pour la locomotion, on observera que ses organes de préhension se sont sensiblement atrophiés dans l'intervalle et l'on pourra s'attendre à ce qu'il n'en reste rien lors de ses retours ultérieurs. Tel quel, il se montre tout aussi affirmé dans sa structure que déterminé dans son allure et ne s'impose pas moins à l'attention que le « bonhomme » dépourvu de tronc (les membres entés sur le visage vu de face) qui, sous toutes les latitudes, campe la première figuration humaine chez l'enfant et est connu en psychologie sous le nom de « têtard ». Pourtant l'« ultracorps » est tout le contraire du « têtard » puisqu'il se réduit à l'apparence d'un bipède au-dessous de la ceinture, dont le visage s'inscrit dans la région abdominale comprise entre l'ombilic et le pubis et qui n'en demeure pas moins sexué pour autant. Tel s'exhibe l'individu « OLO » aux yeux de pompe à essence (grands comme des soucoupes, disait-on jadis dans les contes), à l'air buté comme pas un, aux jambes d'ancien officier de cavalerie et de marine réunies, de loin pouvant aussi en imposer pour un arc de triomphe relativement souple et, de toute manière, itinérant. Hors de doute qu'il faut compter avec lui.

De même que Monsieur Ubu — soit le *type* antérieur le plus marquant — entendait s'installer chez nous non point seul mais avec ses fils Ubu et ses filles Ubu, il Signor Olo (du grec *holos*, entier — ce qu'on eût pu tenir pour sujet à caution) se devait, la porte de Baj une fois franchie, de lui faire livrer passage à toutes créatures de sa lignée, « dangereux loustics » qui ont le pouvoir de nous faire osciller entre les spasmes de l'hilarité et de la peur. L'« expression bouffonne et égarée au possible » que Rimbaud dit avoir recherchée, on conviendra que, de par ses coordonnées actuelles, c'est le monde entier devant nous qui l'assume: en ce sens il n'y a plus un pas de la subjectivité à l'objectivité! De l'intention de Baj la peur ne

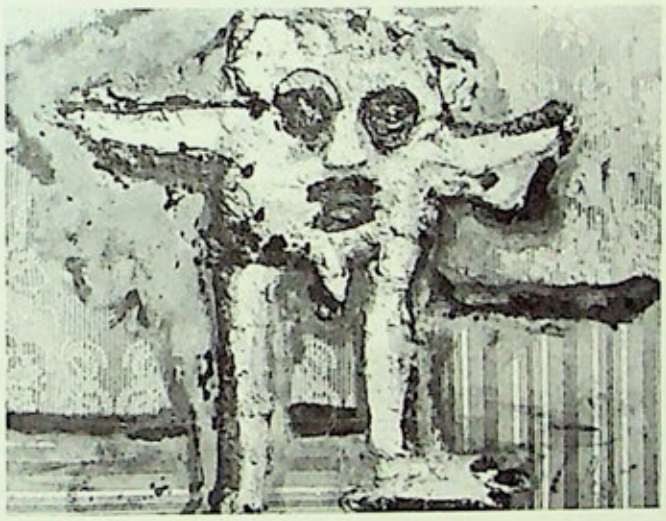
Ce personnage vient des espaces interplanétaires. *Huile sur toile, avec incrustations divers*

19959. 95×65 cm.

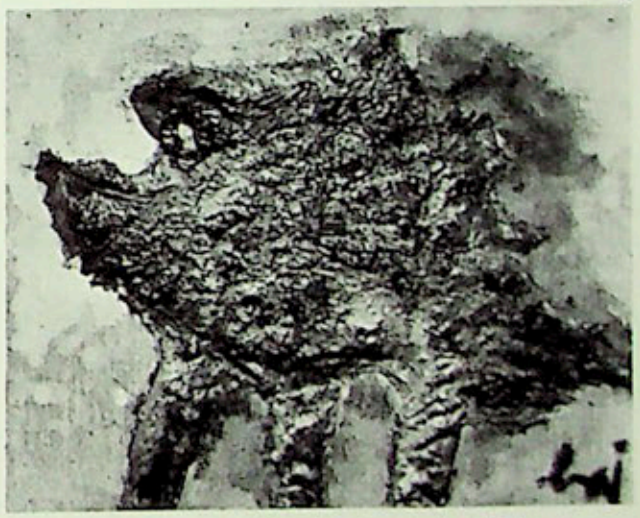


Ne tuez pas les enfants. *1953. 150×100 cm.*

1

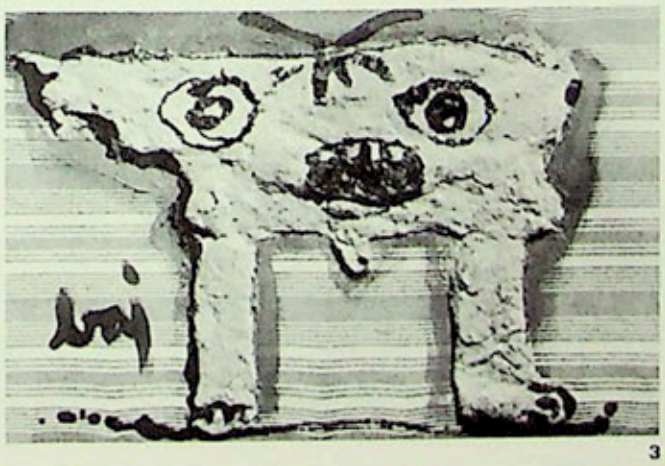


2



1. Tralali-Tralala. *Collage. 1955. 100×80 cm.*

2. Animal Hypogil. *Collage. 1955. 24×19 cm.*

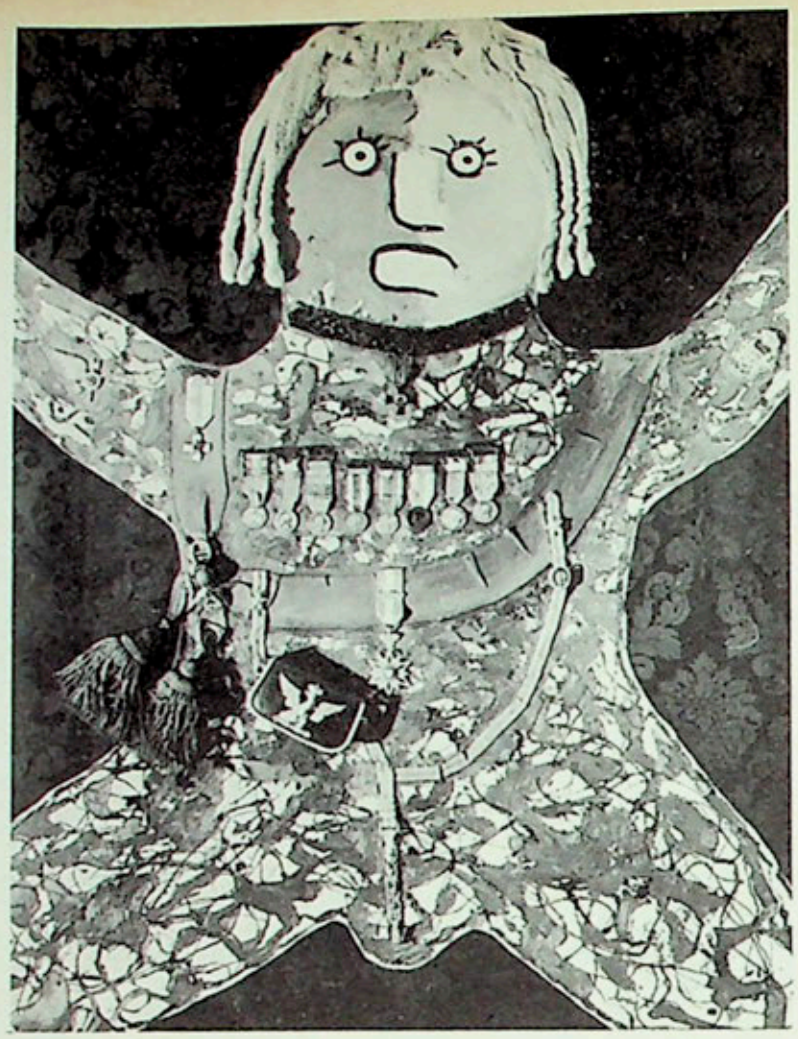


3

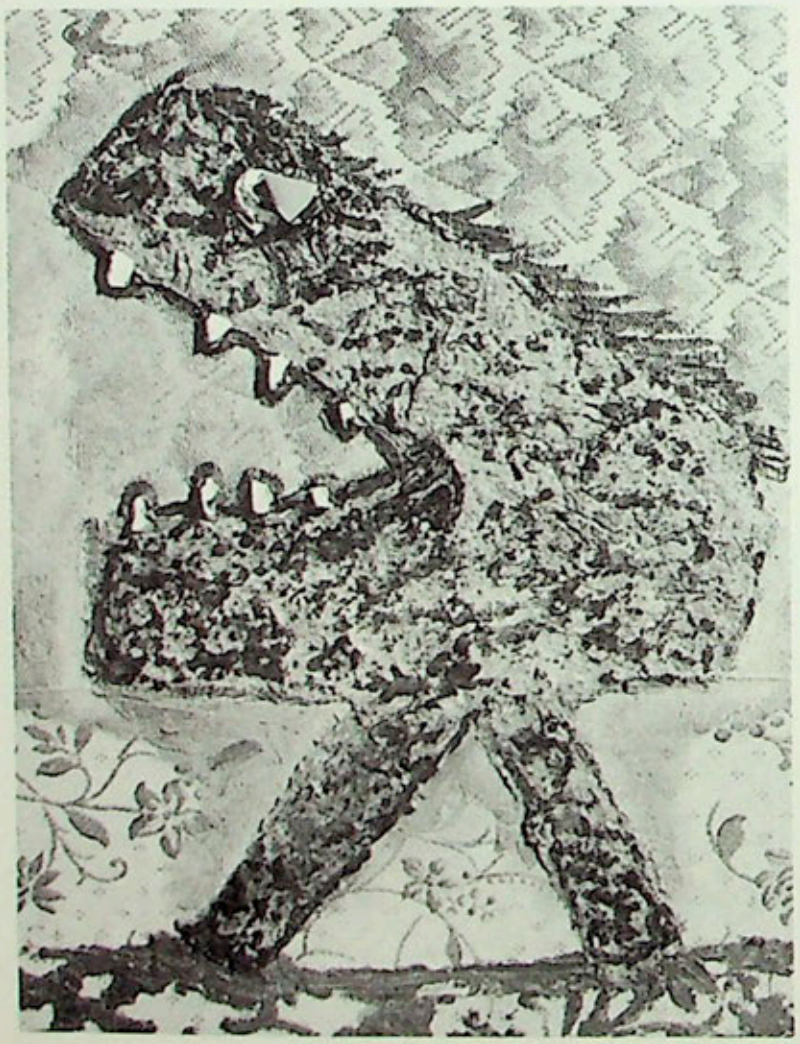
4

3. Petit animal de chambre. *Huile et ouate sur toile. 1955. 62×42 cm.*

4. Grand Ultracorps. *1958 190×137 cm.*



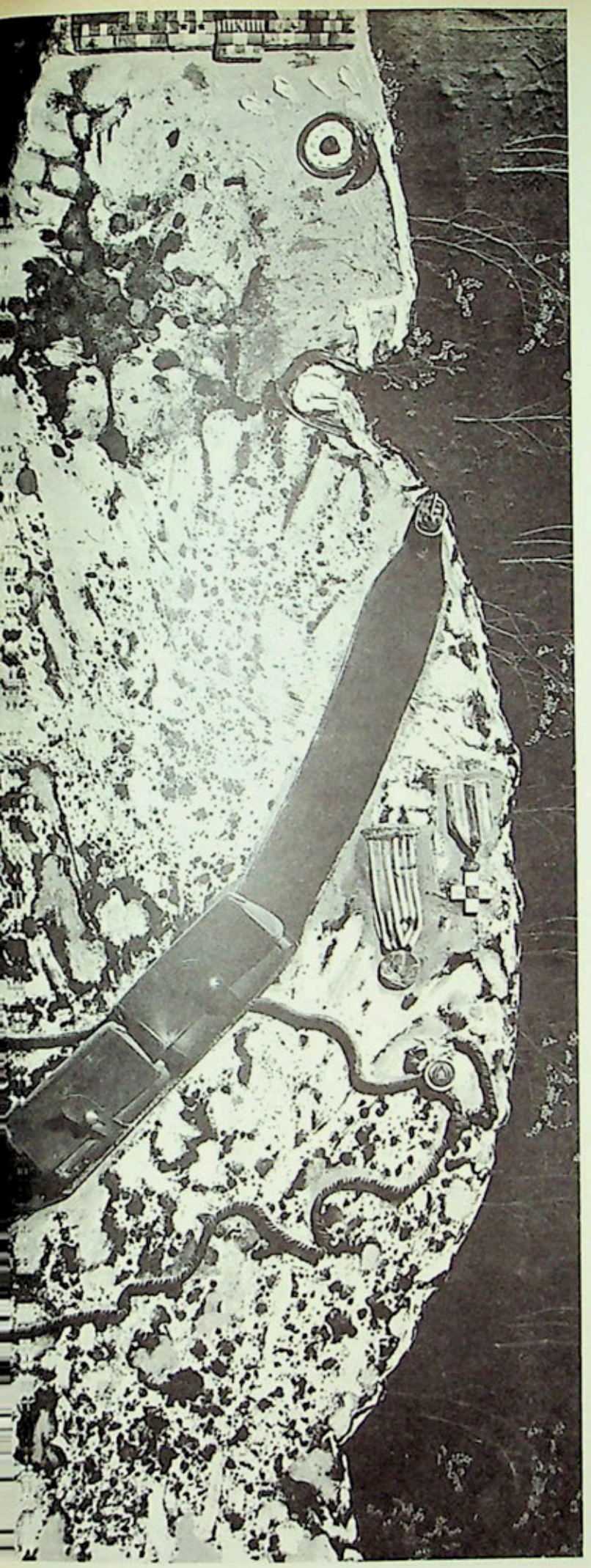
Le Général. *1961.*
Collage. 140×110 cm.



Animal. *1960. 55×40 cm*
Coll. Marcel Duchamp,
New York.

Général trompettier. *1961. 130×97 cm. Huile sur toile et co*

BAJ

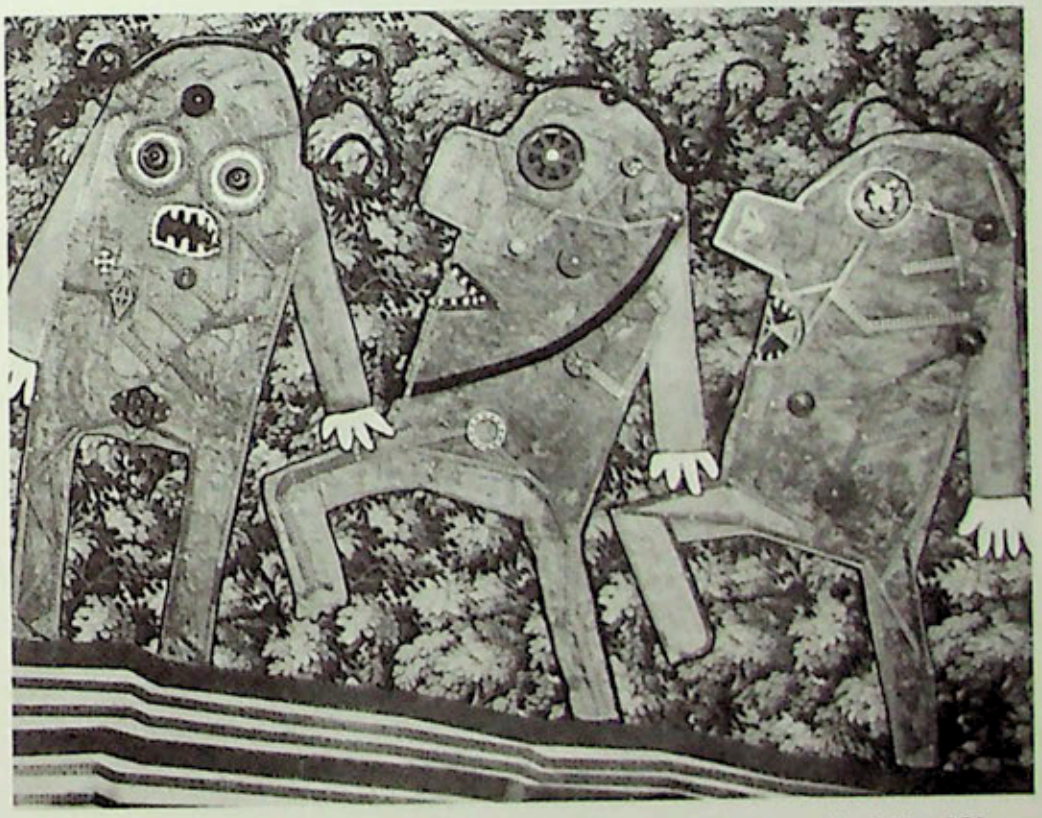


laisse pas d'apparaître comme la motivation initiale puisqu'il y a douze ans c'est lui qui donne essor au « Mouvement nucléaire » et le fonde alors, mais en pure résonance, sur le contexte historique le plus précis. Dès notre première rencontre je n'ai pu m'empêcher de lui dire tout ce que je retrouvais d'errant sur son visage que j'eusse pu croire emporté, disparu à jamais avec Apollinaire. Cette extrême inquiétude, qui s'ajoure soudainement du bonheur de susciter la merveille et de nous faire retrouver pour elle les yeux de l'enfance, apparente leurs deux masques singulièrement.

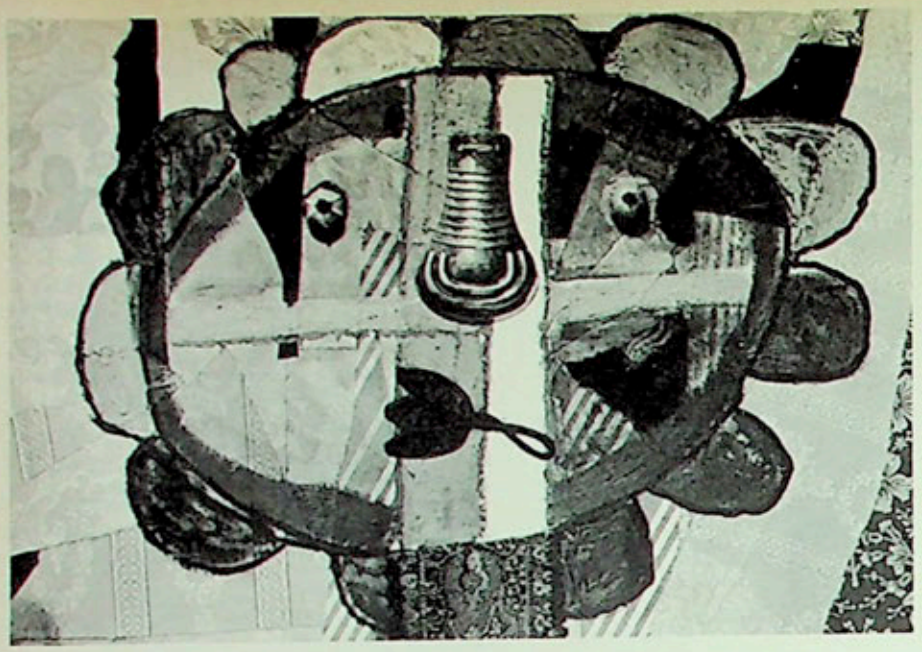
C'est sans doute en la personne de l'enfant-que-nous-avons-été que nous sommes le plus affreusement blessés aujourd'hui. Que l'enfant soit aujourd'hui menacé non seulement dans son existence mais dans son essence même, voilà le pire des scandales, dont Baj a été si remué qu'il n'a pu faire moins que de s'en prendre à lui ouvertement. D'année en année le thème revient, obsédant entre tous: *Ne tuez pas les enfants* (1953), *Bambin hurlant* (1954), *A minuit le rouge tapir s'élance sur l'enfant* (1955), *Le Déluge était proche et l'enfant criait* (1956)... Rien, bien entendu, de moins littéral: la protestation retentit du cœur de l'enfant même, au service de laquelle — et par là s'accomplit l'indispensable transmutation — Baj apporte, jusque dans la plus parfaite exubérance, un sens des accords chromatiques qui n'est qu'à lui.

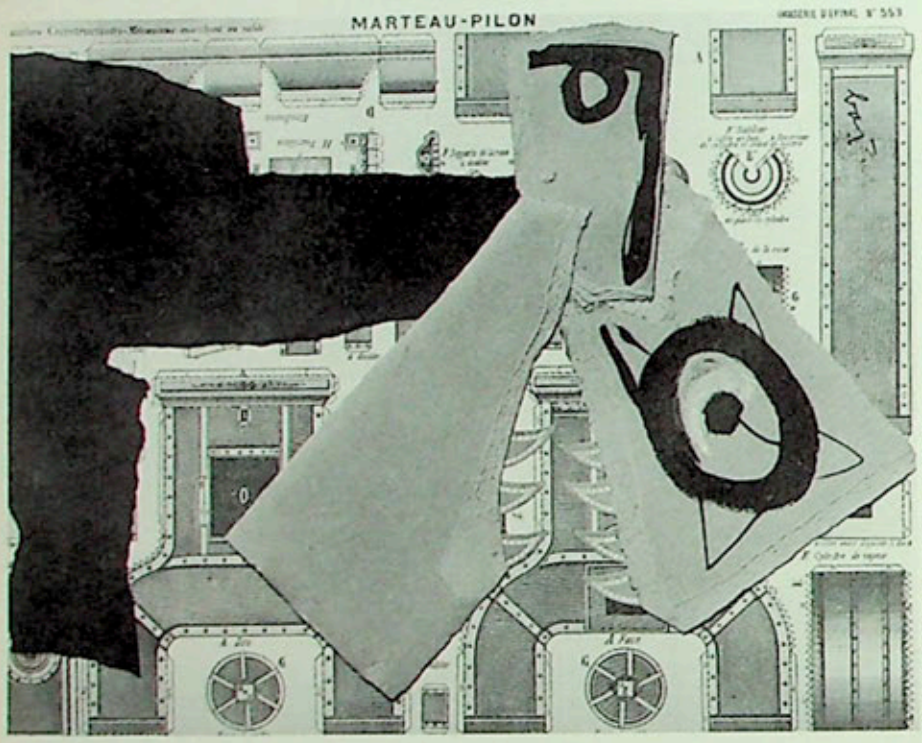
Le ressort qui confère à l'œuvre de Baj son exceptionnel dynamisme doit sa vigueur à ce que, contradictoirement et à la plus vive cadence, il est appelé à commander le dispositif de l'alarme et, malgré tout aussi, celui de l'allégresse. La raison est violée, ce n'est que trop sûr et que l'ennemi soit dans nos murs est trop peu dire: il est, pour chacun de nous, dans notre chambre. L'époque dite, chez Baj, des « meubles de style » (1961) montre le parti que cet ennemi (l'*Ultracorps* et ses compères) peut tirer de notre « commode », qui le moule et le dissimule à la façon d'un écrin. N'est-il pas flagrant, en effet, qu'on s'en prend à notre intimité (intimité de la conscience, intimité de l'amour)? Cette toile à grands ramages, de matelassier, dont Baj a fait grand usage pour ses fonds, où l'avons-nous déjà vue couler à flots? Mais oui, c'était sur les routes de l'exode! Par-delà la caresse que l'artiste attend d'elle pour notre regard, n'ayons garde d'oublier qu'elle parle aussi de détresse et insinue que le lit n'est plus sûr. Quant à la tapisserie, dans laquelle Baj a taillé non moins largement, nous savons depuis Homère ce qu'en vaut l'aune: de patience qu'elle était alors, elle est devenue maintien aux aguets.

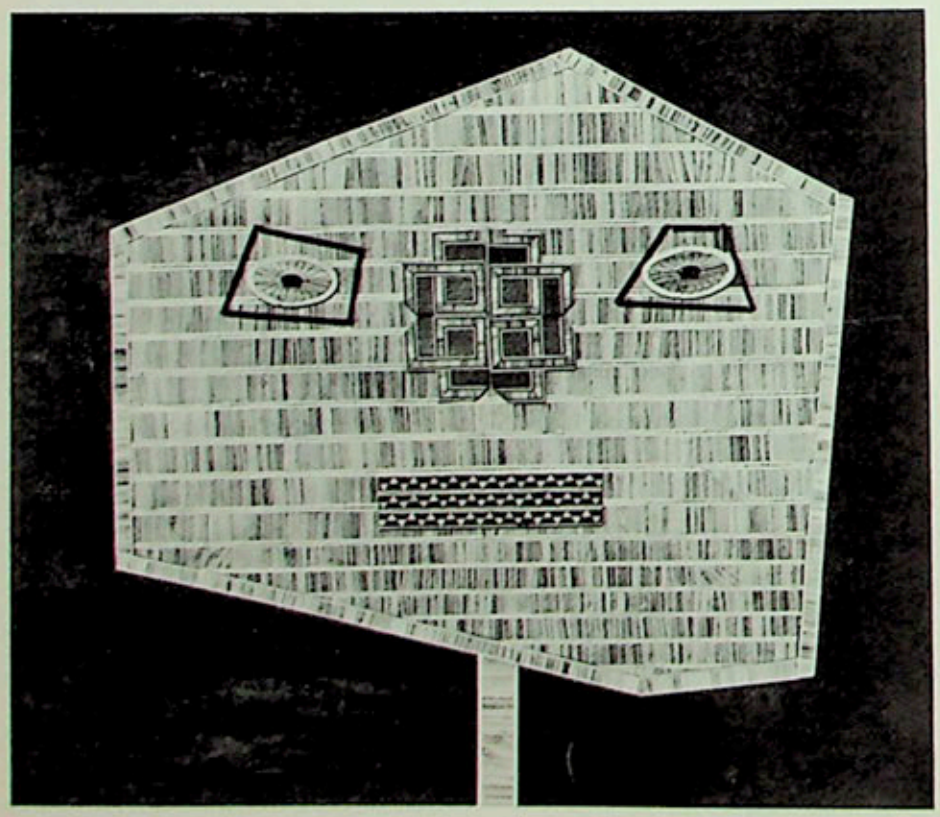
Baj, qui a illustré le *De rerum natura* de Lucrèce en tant que première célébration d'une vision atomique de l'univers, eût pu non moins trouver son bien dans l'*Histoire véritable* de Lucien, qui lui est postérieure de moins de deux siècles. Son *Hypogil* de 1955 n'eût pas été en peine de commensaux entre les Lachanoptères, Strubolanes, Hippogéranes, Cynobalanes et autres qui soutiennent la cause d'Endymion, roi de la Lune. Les nouvelles légions qui de



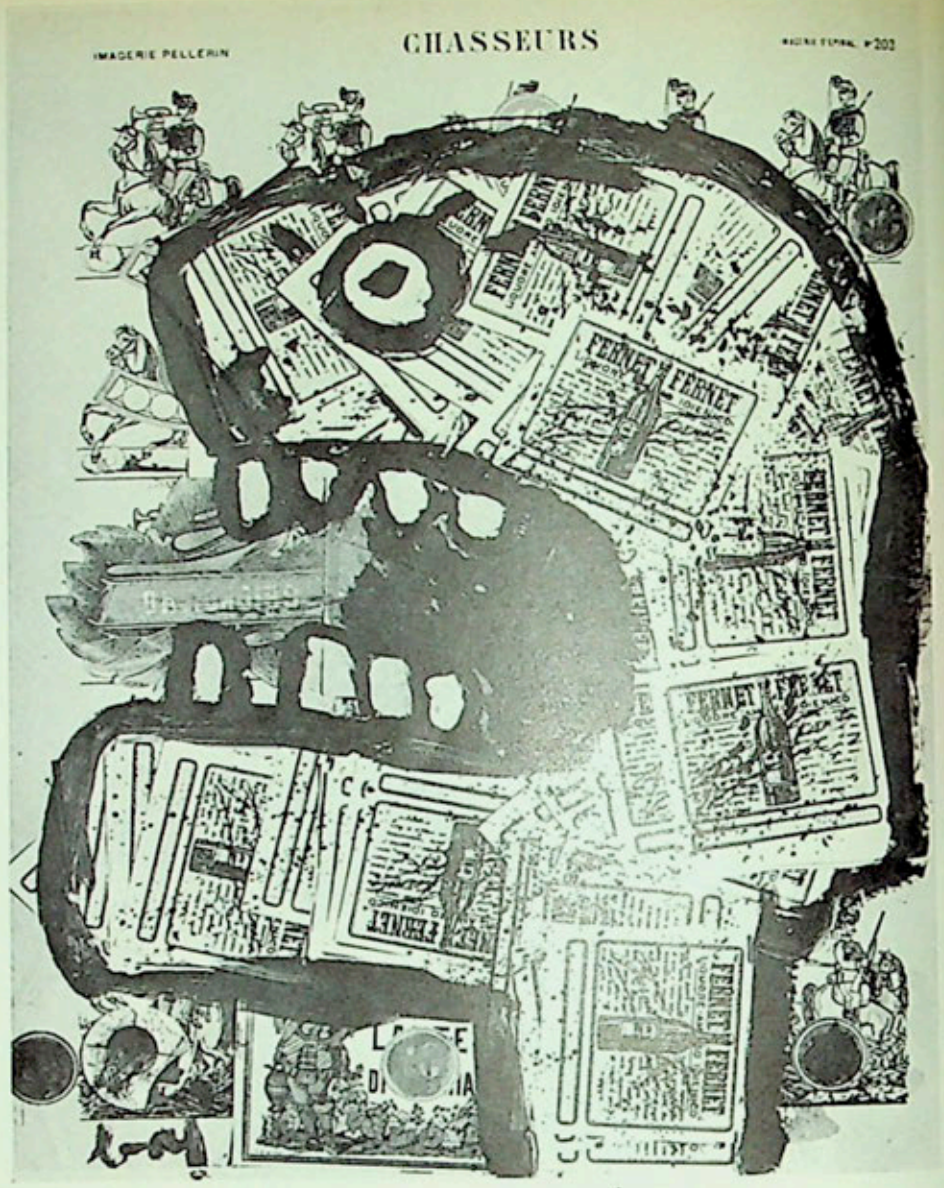
Parade militaire au bois de Boulogne. *1963. Huile et collage sur toile. 200×250 cm.*







BAJ



nos jours ont pris leur place, tout au plus se définissent-elles par des caractères moins externes: tels sont les Emanglons, êtres d'angoisse et les Hivinizikis, tout donnés à l'instant, qu'Henri Michaux découvre en Grande Garabagne. Baj, qui, au plus haut degré sensible, abrite en lui ces deux dernières complexions antagonistes, est doué de la rare énergie vitale-créatrice qui permette de surmonter leur dualité. Autre rencontre: « Je vis, dit le héros de Lucien, une bien grande merveille dans le palais du roi. C'était un grand miroir suspendu au-dessus d'un puits assez peu profond. En descendant dans le puits, on entendait tout ce qui se disait sur la terre et, en regardant dans le miroir, on y voyait toutes les villes et tous les peuples comme si l'on était au milieu d'eux. J'y vis ma patrie et tous mes amis. » Baj, en 1959, est allé plus loin dans cette aventure en brisant la glace (comme on fait de celle d'un avertisseur) ou en la morcelant au diamant selon un schéma anthropomorphique délibéré (*Femme équivoque*, *L'Ange bleu*), de manière à la faire bénéficier d'un jeu d'incidences qui tende à lui soumettre les puissances du mirage et celles de la fascination.

(Suite en page 67)

▲ Chasseurs, sachez chasser. *1962. Collage sur carton. 40×30 cm.*

A gauche, de haut en bas

Draghi pietro. *1962. Collage. 54×81 cm.*

Animal marteau-pilon. *1962. Collage sur carton. 37×47 cm.*

Personnage. *1962. Marqueterie sur toile. 50×56 cm.*

Personnage. *1963. Collage. 55×45 cm.* ▶

Coup d'œil sur les gran

1

Depuis le 1er juin, le taux des droits et taxes fiscales perçus sur les ventes publiques en France, qui pesaient si lourdement sur celles-ci, a été abaissé. S'établissant dorénavant à 16 % de 1 à 6000 fr., — 11,5 % de 6001 à 20 000 fr. et 10 % au-dessus de 20 000 fr., ils devront permettre au marché parisien d'être en meilleure posture par rapport à Londres et à New York. Remarquons toutefois qu'en Angleterre, les acquéreurs ne voient leurs achats grevés d'aucune taxe.

Notons à ce propos que la plus grande maison américaine de ventes aux enchères a enregistré cette saison un total de ventes dépassé une fois seulement jusqu'ici. Son chiffre d'affaires s'est élevé à près de $ 12 000 000, soit environ 60 000 000 de francs 1963. Un peu moins de la moitié de ce chiffre a été réalisé par des enchères de tableaux.

TABLEAUX ANCIENS

Londres, Christie, 24 mai.

Cette intéressante vacation comprenait la petite collection de maîtres anciens réunie par le Dr James Hasson de Londres, qui fut pendant la guerre le médecin du général de Gaulle. Le plus important tableau était une peinture de Tintoret, « Le Christ à la piscine de Béthseda », qui fut payée £ 45.000. L'œuvre pose quelques problèmes iconographiques : elle est parfois interprétée comme « La Résurrection de Lazare ».

Dans la même collection figuraient deux petits panneaux de Pérugin, vendus £ 8.500, un « Couronnement de la Vierge » de Lorenzo di Credi, £ 7.000, et un grand tableau de Philippe de Champaigne « La Présentation au temple », £ 7.500.

Trois tableaux de Pesne, qui ne faisaient pas partie de la collection Hasson mais ont été vendus le même jour ont atteint ensemble le prix de £ 8.000.

1 *G. D. Tiepolo:* Scène de carnaval. *75,5 × 120 cm. Vendu £72.000 chez Sotheby le 3 juillet. (Voir pages 42, col. 3 et 43, col. 1.)*

2 *Paul Signac:* Faubourg de Paris. *73 × 92 cm. Vendu $30.000 chez Parke-Bernet le 15 mai. (Voir page 43, col. 1.)*

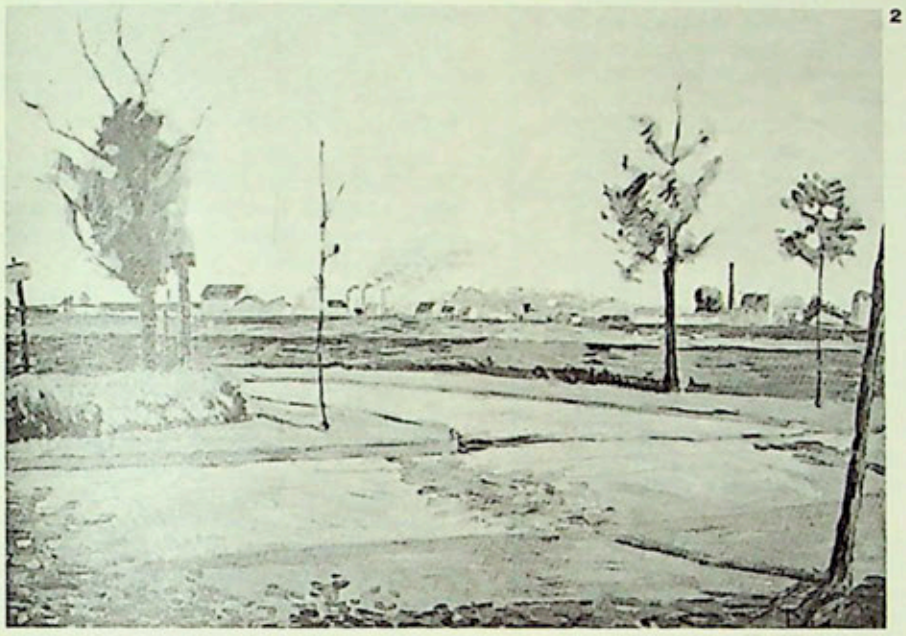
3 *G. D. Tiepolo:* Le cheval blanc. *Dessin à la plume et lavis de sépia. 30 × 42 cm. Vendu 75 000 fr. au Palais Galliera le 13 juin. (Voir page 45, col. 1.)*

4 *Petit* guéridon d'époque Louis XVI, *attribué à Riesener en marqueterie et bronze doré, avec un plateau en porcelaine de Sèvres. Vendu £11.000 le 28 juin chez Sotheby. (Voir page 46, col. 3).*

Cours des monnaies étrangères au moment des ventes: 1 livre anglaise: *13,5 francs français;* 1 dollar: *4,80 francs français.*

Les prix indiqués dans l'article s'entendent sans les frais.

des ventes de la saison

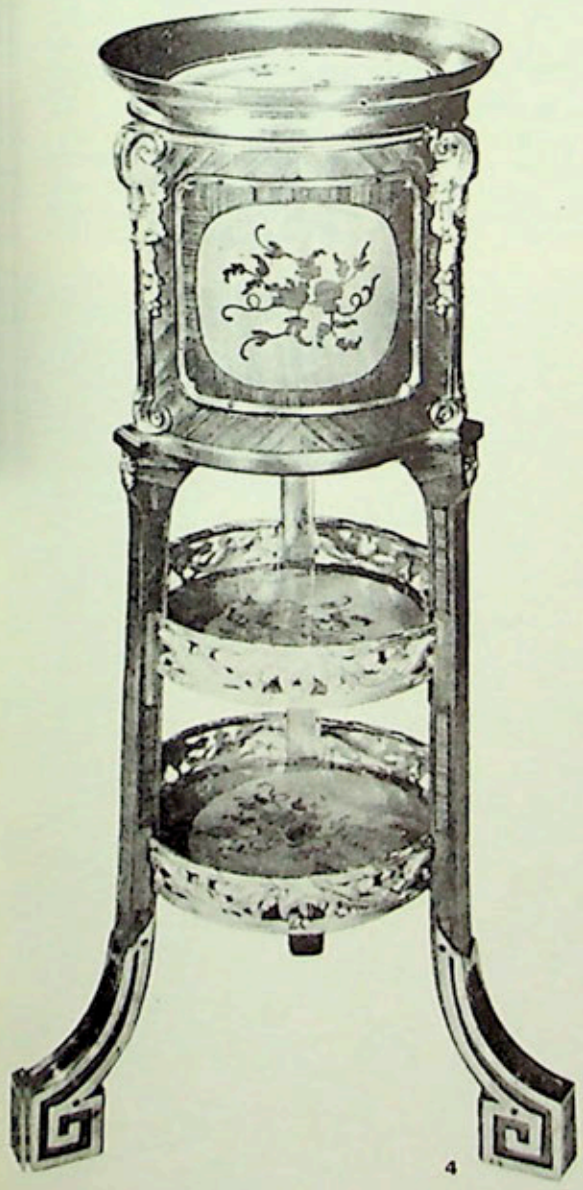


2

château du Grand-Lucé dans la Sarthe fut transféré au château de Savigné-l'Evêque puis au château de la Chaussée à Bougival. Le Musée de Versailles a usé du droit de préemption pour deux toiles, un portrait de Marie-Antoinette par Wertmuller (1788) dans un cadre aux armes de France adjugé 57 000 fr. et un portrait en buste de Cléry, le fidèle valet de chambre de Louis XVI au Temple; cette toile de Danloux (62 x 51 cm.) qui aurait été peinte à Londres en 1798 et dont l'intérêt est surtout anecdotique avait atteint 4200 fr.

Londres, Sotheby, 26 juin.
Collection Fribourg.

René Fribourg est mort au mois de janvier de cette année. On sait l'importance de sa collection (voir L'OEIL, N° 101), dont la moitié est d'ores et déjà dispersée: les porcelaines ont été vendues le 25 juin (voir page 66), les meubles et objets d'art le 28 (voir page 45) et les peintures le 26 juin. Celles-ci étaient loin de constituer la partie



4

3

Bougival, 9 et 10 juin.

Maître Blache et Maître Martin vendaient au château de la Chaussée un ensemble de meubles et de tableaux provenant en grande partie de Claude François Joumart, marquis d'Argence qui épousa la petite-fille d'Olivier des Clozeaux, dépositaire des restes de Louis XVI et de Marie-Antoinette pour lesquels il acheta à Paris le terrain sur lequel fut édifié à l'époque de la Restauration la Chapelle Expiatoire. Le mobilier qui garnissait à cette époque le

la plus importante de la collection de M. Fribourg, qui s'intéressait avant tout aux arts décoratifs du XVIIIe siècle. Les tableaux étaient dans l'ensemble du genre futile, quelques œuvres plus sérieuses étaient assez ennuyeuses. Les prix s'en sont ressenti. Les « frivolités » se sont vendues chères, et les œuvres moins anodines ont été au contraire relativement bon marché. (Voir page 45, pour les peintures du XIXe siècle.)

Hubert Robert: « Au bois ». 79,5 x 62,5 cm £ 4.000, « Le pont de pierre », 79,5 x 62,5 cm.

£ 4.200. Ces deux peintures, très décoratives, mais qui n'étaient pas d'une très grande qualité, avaient été achetées par M. Fribourg l'année dernière à la vente Erickson, $15.000 chacune.

Gabriel de Saint-Aubin : « L'Académie particulière », 17,5 x 27,5 cm. £5.000. C'est probablement la plus belle peinture de l'artiste, exécutée en 1776. Elle a appartenu à Madame du Barry et a fait partie de la collection Jacques Doucet.

Giovanni Migliara : « Vue de Venise », 33 x 43 cm., £3.600. Peint par un bon disciple de Canaletto, ce tableau et son pendant ont été adjugés à des prix qui égalent presque ceux qu'atteignent les œuvres du maître.

Rappelons que le très bel ensemble de dessins du XVIII• siècle de la collection Fribourg sera vendu au mois d'octobre.

Londres, Sotheby, 3 juillet.

Il est rare qu'une maison de ventes aux enchères ait la possibilité d'offrir un Raphaël authentique et en parfait état. Cette année pourtant, Sotheby en a présenté un avec un ensemble d'œuvres de maîtres anciens provenant de différentes collections, dont la dispersion a été un événement que n'ont pas éclipsé les ventes d'impressionnistes. Ce fut la plus importante des ventes de l'année pour la peinture ancienne. Elle réunissait des tableaux de la collection Oscar Cintas, dont une partie avait été vendue à New York en mai, de la collection de Mrs Derek Fitzgerald, née Sassoon, de la collection du Lt.-Col. William Stirling, dont les tableaux avaient été rassemblés dans sa maison de Keir en Ecosse au début du XIX• siècle, et enfin de la collection de Caroline Reinhold-Merck, où figurait notamment un Tiepolo provenant d'un membre de sa famille qui avait été l'ami intime de Gœthe.

Collection de Mrs Derek Fitzgerald.

Nicolas de Largillière : « La belle Strasbourgeoise ». 136,5 x 104 cm. Peint en 1703. £145.000. Ce tableau justement célèbre a été acquis par le Musée de Strasbourg pour la somme énorme de £145.000. M. Hans Haug, le directeur du Musée, avait essayé d'acheter la peinture en 1936 lors de la vente Coty, pour 1 510 000 fr. Ce chiffre représentait alors le plus haut prix jamais donné pour une peinture de l'école française, et celui qui a été atteint le 6 juillet constitue encore une sorte de record. Le fait que M. Haug ait pu rassembler une telle somme pour le tableau qu'il désirait depuis près de trente ans est un hommage à sa ténacité et à sa haute réputation.

Le modèle porte le costume régional de Strasbourg, que l'on portait encore, sous une forme un peu modifiée, à l'époque de la Révolution ; en 1703, il était dans toute sa splendeur. L'énorme bicorne devait disparaître peu de temps après.

Sir Joshua Reynold : « Portrait d'Omail ». Esquisse à l'huile. £22.000. Omail était un superbe polynésien de Houahiné, une des îles de l'archipel de la Société, qui avait été acheté et emmené en Angleterre en 1774. Après avoir connu un grand succès dans la société londonnienne et près du Dr Johnson, il repartit avec le capitaine Cook en 1776, mais mourut peu de temps après.

Raphaël : « Saint Jérôme châtiant l'hérétique Sabinianus. » Bois. 24,5 x 42 cm. £95.000. Peint en 1503, ce ravissant petit tableau représente l'apparition de saint Jérôme qui empêche l'exécution de Sylvanus, évêque de Nazareth, et punit son persécuteur, l'hérétique Sabinianus, qui s'écroule sur le sol, la tête tranchée. C'est l'un des deux panneaux subsistant d'une prédelle, celle de « la Crucifixion avec la Vierge et saint Jérôme », peint pour l'autel de la famille Gavari dans l'église Saint-Dominique à Città di Castello ; l'autre panneau est à la National Gallery de Londres. Extrêmement rare, extrêmement bien conservé, extrêmement cher.

Collection Oscar Cintas.

La fondation Cintas, qui avait vendu une partie de ses tableaux chez Parke-Bernet au mois de mai dernier (voir L'Oeil, N° 102), avait décidé de vendre à Londres les tableaux anglais. Les prix n'ont pas été très élevés, sauf pour le portrait de Lady Gedeon, par Gainsborough, que Lord Beaverbrook a acheté £54.000.

Collection du Lt.-Col. William Stirling of Keir.

Cette collection avait été réunie en deux étapes : les tableaux italiens, pour la plupart, avait été acquis par Charles Stirling au début du XIX• et les œuvres espagnoles vers la fin du siècle. Quelques-unes venaient de la collection de Louis-Philippe, vendue à Londres en 1853 (voir L'Oeil, N° 96).

Pontormo : « Portrait de Bartolomeo Compagni. » 1549. 104 x 84,5 cm. £11.000. Très belle et intéressante peinture.

Pietro Longhi : « L'atelier du peintre. » 39 x 51,5 cm. £41.000. C'est le plus charmant des Longhi présentés depuis longtemps en vente publique. Il a atteint un prix remarquable.

Francesco Goya : « Une femme et un homme enveloppé d'un manteau. » Peint sur ivoire. 8,5 x 8 cm.

En 1825, Goya écrivait à un ami : « Oui, j'ai peint sur ivoire l'hiver dernier. Je possède une quarantaine d'exemplaires. Mais ce sont des miniatures comme je n'en ai jamais vu, parce qu'elles ne sont pas peintes avec des points : la touche ressemble à celle de Velasquez plus qu'à celle de Mengs. » Cette miniature est d'une puissance étonnante pour une œuvre aussi petite. Elle a été achetée £6.000 par le Musée de Stockholm.

Ecole de Séville, XVII• siècle : « Nature morte avec un pain, des grenades et un panier de raisin. » 69,5 x 77 cm. £4.200. Ce prix est surprenant pour une œuvre anonyme, qui a été longtemps attribuée à Murillo.

Gian-Domenico Tiepolo : « Scène de Carnaval et danseurs. » 75,5 x 120 cm. £72.000. C'est un feu d'artifice de couleurs et d'invention. On y voit notamment une étonnante figure en grisaille d'Arlequin grimpant à une échelle appuyée contre un

5

6

5 *E. Degas:* Danseuse basculant. *66 × 36 cm. Vendu £105.000 chez Sotheby le 11 juin.* *(Voir page 43, col. 2.)*

6 Applique en argent *à deux lumières au chiffre de Guillaume III et de la reine Mary, par George Garthorne, 1692. Haut. 39,5 cm. Vendu £ 4.800 chez Sotheby le 29 mai avec trois autres pièces identiques* *(page 67, col. 2.)*

arbre. L'excellent état de cette peinture s'explique probablement par le fait qu'elle est demeurée dans la même famille depuis le XVIII• siècle. Le total de cette journée de vente a été de £919.200.

XIX° SIÈCLE ET TABLEAUX MODERNES

New York, Parke-Bernet, 15 mai.

La dernière grande vente de peinture moderne avant la fin de la saison new yorkaise comprenait un beau Kandinsky de 1908, « L'église de Foschhausen », vendu $22.500, un joli Signac impressionniste peint en 1883, qui atteignit $30.000, et une peinture de Daumier, « Le défenseur de la femme et de l'orphelin », peint en 1885, $14.000. Il y avait peu d'autres toiles intéressantes et les prix n'ont pas été très élevés.

Versailles, Trianon Palace, 6 juin.

Cette vente, dirigée par M• Paul Martin, comportait une bonne toile de Pierre Bonnard, « la Ferme à Vernon ». Cette peinture datant de 1932 (63,5 x 75 cm.) a été adjugée 280 000 fr. Fait intéressant, dans le feu des enchères, l'acquéreur s'était trompé d'une décimale en faisant ses comptes en francs 1963 : il croyait avoir enchéri jusqu'à 2 800 000 anciens francs, alors qu'il avait poussé le tableau dix fois plus loin.

Paris, Palais Gallièra, 10 juin.

Maître Ader inaugurant la première des grandes vacations du mois dispersait entre autres six œuvres de Bonnard. Parmi celles-ci, « la Place Clichy », un carton d'avant 1914 (54 x 69 cm.) se distinguait par sa qualité. Ce charmant paysage urbain animé de personnages fut adjugé 310 000 fr., ce qui avec les nouveaux droits représente 341 570 fr. En appliquant les anciens taux de taxe, le prix aurait été de 361 630 fr. Les autres, « Pot de fleurs avec figure » (76 x 51 cm.), « Prairie à Vernon » (76 x 51 cm.), « Renoncules au vase bleu » (58 x 49 cm.), « Femme en rouge devant un bouquet » (59 x 50 cm.) et « Jeune femme à la robe blanche » (65 x 54 cm.) ont fait respectivement : 350 000 fr., 250 000 fr., 252 000 fr., 286 000 fr. et 135 000 fr. Sur un lot d'Utrillo tardif et de moyenne qualité se détachait une bonne toile de 1912 : « La Rue du Mont-Cenis » (75 x 105 cm.). Elle atteignit 160 000 fr.

Londres, Sotheby, 11 juin. Collection de tableaux impressionnistes de William Cargill.

Ce fut certainement la plus belle vente de tableaux de l'année. Peu de gens connaissaient la collection, bien qu'après l'annonce de la vente beaucoup aient prétendu le contraire. William Cargill était un solitaire, qui vivait dans une froide maison de briques près de Glasgow. Il avait d'importants intérêts dans la Burma Oil, et, pendant plus de quarante ans, rassembla peu à peu une remarquable collection. Alexandre Reid et Etienne Bignou l'avertissaient chaque fois que des tableaux de premier plan étaient disponibles à des prix abordables. Il réunit ainsi un curieux ensemble, qui comprenait des tableaux de deux sortes, d'une part les grandes œuvres « classiques », un peu conventionnelles, de grands tableaux de Gauguin, une série de Fantin-Latour, d'autre part, quelques petits chefs-d'œuvre, d'une sensibilité merveilleuse, par Degas, Renoir, Seurat. Mais les unes et les autres témoignaient d'un même goût nettement affirmé, et il n'est pas étonnant que le total des prix ait atteint un chiffre qui constitue un record mondial pour un seul jour de vente de tableaux français du XIX• : £1.043.590.

P. Cézanne : « Les chaumières à Auvers. » 70 x 57 cm. £38.000. Tableau très connu, mais pas très désirable et qui ne s'est donc pas vendu très cher.

Edgar Degas : « Danseuse basculant. » Pastel. 66 x 36 cm. £105.000. Cette œuvre d'une virtuosité étonnante a atteint le plus haut prix de la vente. Elle a été achetée par un fameux collectionneur de Los Angeles qui possède déjà une très belle collection de Degas.

Edgar Degas : « La répétition sur la scène. Cinq danseuses». 74 x 80 cm. Peu de gens prévoyaient que cette bonne peinture atteindrait près de la moitié du prix de la précédente. La composition pourtant donne l'impression d'être un peu laborieuse et contrainte.

Edgar Degas : « Jockey. » 26 x 20 cm. £37.000. Degas était fasciné par l'élégance nerveuse et l'agitation fébrile des chevaux de course. Ce brillant petit tableau résume tout ce qu'il a voulu exprimer en peinture.

Henri Fantin-Latour : « Mauves blanches et roses dans un vase. » Signé. 51 x 47 cm. £25.000. Ce tableau de fleurs et les sept autres vendus en même temps formaient le plus bel ensemble de Fantin-Latour qu'on ait vu depuis longtemps en vente publique. Les prix qu'ils ont atteint restent pourtant surprenant.

Paul Gauguin : « La ronde des trois bretonnes. » Signé et daté. 88,71 x 87 cm. £72.000. C'est une œuvre célèbre, peinte en 1888, aux abords du village de Pont-Aven, qui forme le fond du paysage. La peinture était accrochée dans la petite auberge de la Mère Henry, dont les murs étaient décorés d'œuvres de Gauguin, Sérusier et Meyer de Haan.

Claude Monet : « Le chemin de fer à Argenteuil. » Signé. 58 x 79 cm. £77.000. C'était probablement la plus importante peinture de la vente, exceptionnelle de fraîcheur et d'éclat.

Camille Pissarro : « Le pont de Charing Cross à Londres. » Signé et daté 1890. 59 x 91 cm. £47.000. Pissarro visita Londres au printemps de 1890, avec son fils Lucien et Maximilien Luce. Même en tenant compte de l'intérêt tout spécial du sujet, le prix élevé donné pour cette huile a été une véritable surprise.

P.-A. Renoir : « Portrait de jeune femme en noir. » Signé. 31 x 23 cm. £46.000. Peinture sans défaut, exécuté en 1875, dont la qualité explique le prix.

P.-A. Renoir : « Fillettes au chapeau. » Signé. 54 x 45 cm. £61.000. Pour qui désirait un Renoir brillant de couleurs et extraordinairement attachant, c'était la peinture à acheter.

G. Seurat : « Personnages dans un pré. » Sur bois. 15 x 25 cm. £34.000. Etude pour « La baignade ». Sur bois. 18 x 26 cm. Deux des plus attrayantes petites peintures de la collection. On peut se demander pourquoi la première, assez sérieuse et « sage », a dépassé le prix de l'étude pour « La baignade ».

8

7 *N. de Largillière:* La belle Strasbourgeoise. *1703. 136,5 × 104 cm. Vendu £145.000 chez Sotheby le 3 juillet. (Voir page 42, col. 2.)*

8 *Une des sept tapisserie d'Aubusson d'après Fr. Boucher: (235 × 237 cm.) vendues 470 000 fr. le 13 juin au Palais Galliera (page 46, col. 3).*

9 *Verre gravé de Jacob Verzelini, dit le* Gobelet KY *d'après son monogramme, daté de 1583. Haut. 21 cm. Vendu £6.500 chez Sotheby, le 24 juin. (Voir page 66, col. 1.)*

A. Sisley : « La Seine à Bougival. » Signé et daté '73. 51 x 70 cm. £36.000. Le prix des Sisley semble monter d'une vente à l'autre, bien qu'il puisse s'écouler encore beaucoup de temps avant que le prix de 785 000 fr. payé en 1961 à Paris pour « L'inondation », ne soit dépassé.

Londres, Sotheby, 12 juin.

Edgar Degas : « Danseuses russes ». Pastel. Signé. 48 x 67 centimètres. £ 46.000. Exécuté en 1895. Degas avait alors perdu un peu de son acuité visuelle, mais rien de sa vitalité ni de son sens des couleurs. Ces danseuses russes musclées semblent ne devoir jamais s'arrêter de danser.

Jackson Pollock : « Comète. » Peinture sur toile. 1947. 94 x 46 cm. Il semble qu'il se passe quelque chose en ce qui concerne les prix de cet artiste surévalué. Les collectionneurs de son œuvre présents à la vente ont blémi en entendant le chiffre relativement peu élevé de l'adjudication : £5.000.

Maurice de Vlaminck : « Le bassin du Havre. » Signé. 81 x 91 cm. £20.000. Toile robuste et colorée, qui a atteint un prix élevé.

Paris, Palais Galliéra. 14 juin.

Maîtres Maurice et Philippe Rheims dispersaient des tableaux contemporains appartenant au marchand Jean Larcade. Le catalogue de cette vente comportait sous la signature du vendeur une introduction d'un ton quelque peu désabusé dont nous extrayons ces lignes : « La plus grande partie de ma clientèle était étrangère et plus particulièrement américaine. Depuis 1961, cette dernière a considérablement diminué de sorte que, face à une certaine incompréhension, il devenait impossible de tenir une galerie « d'avant-garde » située rive droite, pour un public uniquement européen qui semblait insensible à mes efforts. »

Quoi qu'il en soit des appréciations ci-dessus, il est nécessaire de souligner que

10

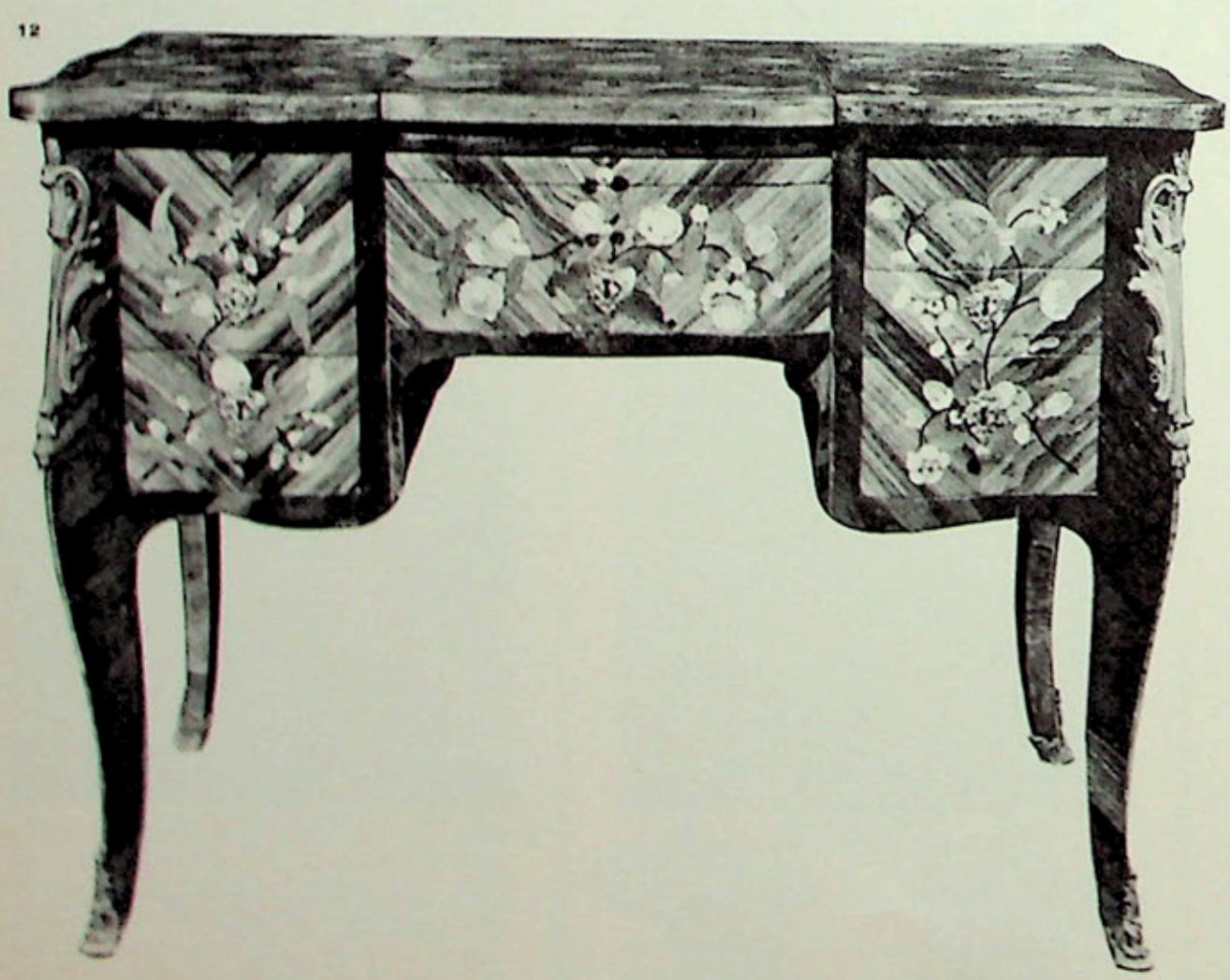
11

10 *Pierre Bonnard:* La place Clichy. *54 × 69 cm. Vendu 310 000 fr. le 10 juin. (Voir page 43, col. 1.)*

11 *Toulouse-Lautrec:* Danseuse assise aux bas roses. *54 × 45 cm. Vendu 943 000 fr. le 19 juin au Palais Galliéra. (Voir p. 45, col. 2.)*

12 Coiffeuse d'époque Louis XV, *en bois de plaquage et marqueterie. Haut. 76 cm. Vendu 16 100 fr. le 27 juin au Palais Galliéra. (Voir page 46, col. 2.)*

12



14

13

13 Boite en or et émail *par J. M. Tiron. Paris, 1759. Vendu £11.000 chez Sotheby le 17 juin. (Voir page 46, col. 2.)*

14 Tapisserie de verdure. *Enghien, Milieu du XVIe siècle. 344 × 271 cm. Vendu £4.500, chez Christie le 30 mai. (Voir page 46, col. 3.)*

---

les œuvres proposées étaient en général des exemples assez moyens du talent des peintres représentés. Parmi eux, on comptait dans un mélange un peu hétéroclite Villon, Staël, Manessier, Vieira da Silva, Hartung, Brauner, Borès, Survage, Bazaine, Bissière, Dubuffet, etc.... Les prix les plus importants furent donnés pour un Villon de 1938 : « Eve » (huile sur toile, 116 x 81 cm.) 51 000 fr., une huile de Brauner, « Espace de l'esprit » (89 x 115 cm.), 1961 : 14 000 fr., un tableau de Magritte, « le Mois des Vendanges » (100 x 162 cm.), 1959, 30 000 fr. et un Dubuffet de la série des Texturologies de 1958 intitulé « Nappe de terre claire » (huile sur toile, 114 x 146 cm.) qui atteignit 20 500 fr. et fut préempté par les Musées Nationaux, enfin une petite composition à l'huile (27 x 46 cm.) de Nicolas de Staël datée de 1944 : 36 000 fr.

Signalons d'autre part que deux œuvres de bonne qualité de Nicolas de Staël, vendues au Crédit Municipal le 13 juin ont été adjugées 55 000 fr. (« Composition », toile signée, 107 x 70 cm.) et 58 000 fr. (« Composition », toile signée, 82 x 60 cm.).

Paris, Palais Galliéra, 19 juin.

Mes Maurice et Philippe Rheims dispersaient un ensemble de tableaux des XIXe et XXe siècles. Parmi beaucoup de pièces mineures, on distinguait quelques œuvres importantes. En tout premier lieu, un pastel de Toulouse-Lautrec, « Danseuse assise aux bas roses » (54 x 45 cm.). Cette œuvre d'une rare qualité, très bel exemple de la meilleure manière du peintre fut vendue 943 000 fr. Derrière cet admirable tableau, on peut noter un Bonnard « nabi », « La femme au chien » (huile sur toile, 41 x 33 cm. 1891), 190 000 fr. ; un très beau pastel de Redon, au sujet malheureusement un peu ingrat mais d'une remarquable intensité de couleurs, « La liseuse en rouge » (36 x 28 cm.), 30 100 fr. ; un paysage de jeunesse de Matisse, intéressant et raffiné, « le Port », (31 x 39 cm.), 39 000 fr.

Londres, Sotheby, 26 juin. Collection Fribourg (voir page 41).

La dispersion d'une série de toiles du XIXe lors de cette vente a mis en évidence un fait nouveau : les peintures décoratives, les scènes de genre du siècle dernier, tenues jusqu'à ces derniers temps pour d'aimables inepties et considérées avec un sourire indulgent, ont vu récemment leurs prix monter rapidement et atteindre un niveau inquiétant.

Boldini : « La coquette. » 18 x 27 cm. Une brillant petit morceau d'absurdité, adjugé £2.700.

L.-L. Boilly : « La dame aux roses. » 72 x 59 cm. Une parfaite maîtrise technique entraînant une certaine froideur. £8.000.

A. de Dreux : « Le comte de Brémond d'Ars. » 72,5 x 90 cm. £7.800. Ce prix surprenant témoigne de la hausse des prix payés pour les peintures de ce genre.

Eugène Lami : « Réception au château de Pontchartrain. » 118 x 88,5 cm. £2.200. Une exception à la règle précédente. Ce tableau aurait pu monter davantage.

Le total de la vente des tableaux de la collection Fribourg a été de £145.880.

Londres, Christie, 5 juillet.

Deux charmants petits Vuillard figuraient dans cette vente. Ils appartenaient à la Comtesse Godebska, belle-fille de Cipa Godebski, le frère de Misia Sert.

« Cipa Godebski au lit. » Signé et daté 1898. 19 x 17 cm. £2.800.

« Portrait de Misia Godebska. » Signé. Peint sur bois. 30,5 x 26,5 cm. £4.500.

Ces deux œuvres se détachaient dans un ensemble d'œuvres un peu ternes.

(Suite page 46)

DESSINS ANCIENS

Paris, Palais Galliéra, 13 juin.

Au cours de cette vente dirigée par Maître Ader, un dessin à la plume et lavis de sépia par Gian Domenico Tiepolo, « Le Cheval blanc » (30 x 42 cm.) atteignit le prix d'adjudication de 75 000 fr. Cette remarquable enchère pour un Gian Domenico d'assez petite dimension s'explique par la très belle qualité et l'excellent état de conservation de la pièce. D'autres dessins du même peintre mais de bien moindre qualité étaient loin d'atteindre ce prix; ainsi on a payé 10 000 fr. une paire: « La Famille du Faune » et « La Danse des Faunes » (19 x 27 cm.).

Paris, Palais Galliéra, 21 juin.

Dans cette vente, dirigée par Mes Maurice et Philippe Rheims, figuraient, outre de belles pièces d'orfèvrerie et d'ameublement, un ensemble de tableaux anciens d'inégal intérêt et quelques jolis dessins: une aquarelle de Carmontelle, le portrait de Madame Rigaud de Vaudreuil (32 x 22 cm.) a été adjugée 8500 fr. et un superbe et très séduisant dessin de Prud'hon, au crayon noir et blanc sur papier teinté, « La Coquette espagnole ou La Volupté » (33 x 26,5 cm.), 22 800 fr.

SCULPTURES

Paris, Palais Galliéra, 18 juin.

En même temps que l'important ensemble de faïences que nous signalons par ailleurs, Me R. G. Laurin a vendu un buste de La Fontaine par Houdon (haut. avec le piedouche: 90 cm.). Ce beau marbre, signé HOUDON F, a fait partie de la succession du duc de Talleyrand et provient de Valençay. Il a été adjugé 72 000 fr.

MEUBLES ET OBJETS D'ART

Paris, Palais Galliéra, 13 juin.

Après les dessins de Tiepolo déjà mentionnés, Me Ader dirigeait une vente de meubles anciens de très belle qualité. On y remarquait un beau bureau plat en placage d'ébène et bronze ciselé d'époque Louis XIV adjugé 38 000 fr., un baromètre-thermomètre en placage d'écaille avec incrustations de cuivre et bronze ciselé et doré du début du XVIIIe siècle, qui fit 27 500 fr., un autre en placage d'ébène, avec ornements de bronze ciselé et doré, du XVIIe siècle, vendu 25 000 fr. Ces trois pièces, ainsi que beaucoup d'autres numéros intéressants dispersés lors de cette vacation, provenaient de l'ancienne collection Jean Bloch. Dans la même vente figurait un important mobilier de salon d'époque Régence en bois naturel sculpté de coquilles et de rocailles, comprenant 4 grandes bergères, 4 bouts de pieds, un grand et un petit canapé, vendu 120 000 fr. Notons encore une paire de marquises d'époque Louis XVI estampillées de Tilliard, en bois doré mouluré et sculpté de rubans, adjugée 31 000 fr.

Londres, Sotheby, 17 juin.
Collection de boîtes en or et de petits objets d'art de la collection Chester Beatty.

On continue à payer des prix extrêmement élevés pour cette catégorie d'objets du XVIIIe siècle. C'était la deuxième vacation consacrée à cette importante collection. Les enchères, aussi animées que pour la vente précédente, ont totalisé £100.558.

L'adjudication la plus haute a été celle d'une superbe boîte Louis XV en or et émail, par Tiron de Nantelille, Paris, 1759, dont l'extérieur était orné de miniatures d'après Adrien van Ostade: £11.000.

Paris, Palais Galliéra, 18 juin.

Maître R. G. Laurin a obtenu 23 000 fr. pour une jolie petite table ovale, à trois tiroirs (celui du dessus formant écritoire), estampillée P. F. Guignard, ébéniste reçu maître en 1767.

Paris, Palais Galliéra, 21 juin.

Après les tableaux et dessins dont nous avons parlé, Me Maurice et Ph. Rheims ont vendu plusieurs meubles importants, notamment une console Louis XVI en acajou, à deux tiroirs et deux portes de côté, avec dessus de marbre bleu turquin et ornements de bronze doré, qui a été adjugée 31 000 fr., une grande desserte en bois plaqué d'acajou estampillée R. Lacroix, 32 000 fr., et une paire de commodes demi-lune en placage de satiné sur pieds fuselés, l'une estampillée de P. Roussel, 80 000 fr.

Paris, Palais Galliéra, 27 juin.

Mes Ader et Laurin ont vendu 16 100 fr. une coiffeuse de forme mouvementée d'époque Louis XV, marquetée de fleurs et 30 000 fr. un secrétaire en bois de placage marqueté en feuilles et estampillé d'E. Avril (ébéniste reçu maître en 1774). Une petite armoire à hauteur d'appui à pans coupés portant l'estampille de Roussel a été adjugée 20 000 fr., et un secrétaire de Fléchy en bois laqué à décor chinois sur fond noir, 39 100 fr.

Dans la même vente figuraient plusieurs belles pendules du XVIIIe, dont une pendule d'applique avec son socle, en bronze ciselé et doré à décor de rocailles ajourées, le cadran signé de Gudin, qui atteignit 10 500 fr.

Londres, Sotheby, 28 juin.
Collection Fribourg.

Les 224 lots de meubles et objets d'art, qui constituaient l'essentiel de la collection Fribourg, ont totalisé le chiffre record de £324.510. Les prix dans l'ensemble ont été étonnamment élevés. Très souvent, les enchérisseurs étaient de nouveaux venus parmi les collectionneurs. L'étonnante croissance du nombre des acheteurs, venant de tous les coins du globe, explique la fermeté actuelle du marché des arts. Les meubles, pendules et objets d'art de René Fribourg constituaient, il est vrai, le plus intéressant ensemble mis en vente depuis longtemps. Si la sobriété et le raffinement leur manquaient parfois, leur caractère somptueux et leur qualité étaient indiscutables.

Important vase couvert chinois en céladon, avec une monture de bronzes dorés d'époque Louis XV. Haut. 53 cm. £8.000.

Paire de candélabres du début du XVIIIe siècle en bronze doré avec deux figures de « magots » en laque du Japon. Haut. 17,8 cm. £6.400.

Buste de Louis XV en bronze doré, par Jean-Jacques Bachelier, donné par le roi au sculpteur. Celui-ci était directeur de la manufacture de Sèvres de 1751 à 1793. C'est lui qui inaugura la fabrication des figurines en biscuit. Haut.: 27,5 cm. £6.800.

Pendule d'époque Louis XVI en bronze et bronze doré, par Lepaute, célèbre horloger établi à Paris, en 1748. Haut. 52 cm. £5.600.

Guéridon ovale d'époque Louis XVI, dans la manière de Martin Carlin. Le plateau supérieur est fait d'une plaque de Sèvres. Le second est en tôle peinte. Haut. 73,5 cm. £18.000.

Petit guéridon en marqueterie d'époque Louis XVI, avec plateau en Sèvres et riches ornements de bronzes dorés, attribué à Riesener. Haut. 84 cm. £11.000.

Petit secrétaire-poudreuse en marqueterie d'époque Louis XV. Signé en deux endroits: RVLC, JME. Il a conservé les verres et les porcelaines de sa garniture originale. Haut. 75 cm. £28.000.

Petite table-bureau en acajou d'époque Louis XVI, attribuée à Riesener. Haut. 90 cm. £20.000.

TAPISSERIES

Londres, Christie, 30 mai.

Dans cette bonne vente de porcelaines, meubles et objets d'art, figuraient plusieurs belles tapisseries:

Une importante suite de trois tapisseries de la fin de l'époque gothique, représentant l'« Histoire de la statue miraculeuse de Notre-Dame de Sablons ». Elles ont été tissées à Bruxelles en 1518 pour François de Taxis, dont le portrait apparaît sur chaque tenture. Ces tapisseries ont fait partie de la collection Spitzer et étaient vendues par Lord Astor of Hever. Le Musée Communal de Bruxelles les a acquises pour £5.250.

Un merveilleux panneau de tapisserie d'Enghien du milieu du XVIe siècle, représentant des oiseaux exotiques et des papillons parmi des feuillages des fleurs et des fruits éclatants. Elle était en parfait état et fut adjugée £4.500.

Paris, Palais Galliéra, 13 juin.

Parmi les importants objets d'art et d'ameublement du XVIIIe siècle dispersés par Maître Ader, l'adjudication vedette: 470 000 fr., fut obtenue par une suite de huit tapisseries d'Aubusson d'après François Boucher. Ces tapisseries (hauteur 2 m. 40) à sujet chinois étaient en excellent état de conservation.

Paris, Palais Galliéra, 27 juin.

Deux tapisseries des Gobelins de la série des « Nouvelles Indes », d'après Desportes, « les Taureaux » (425 x 508 cm.) et « le Chameau » (420 x 335 cm.) ont été adjugées respectivement 35 000 et 29 000 fr. Un grand tapis de la Savonnerie, XVIIIe, avec rosace centrale, écoinçons à volutes et décor de feuillages stylisés et de fruits se détachant sur un dallage de triangles a atteint 52 000 fr., malgré la réfection de la partie centrale effectuée au XIXe siècle.

PORCELAINES ET FAIENCES

Londres, Christie, 20 mai.
Collection de Mr. Stewart Granger.

Il est dommage pour Christie que la perspective de la vente des porcelaines de la collection Fribourg ait éclipsé cette importante vacation. Elle comprenait de très nombreux groupes et statuettes de Meissen, certaines montées en bronze, des jouets miniature et des flacons de parfum en porcelaine de Chelsea. On a adjugé notamment £ 4.400 un exemplaire du fameux modèle de Meissen, « la Famille d'Arlequin », par J.-J. Kaendler (Haut. 18,5 cm.).

(Suite page 66)

19

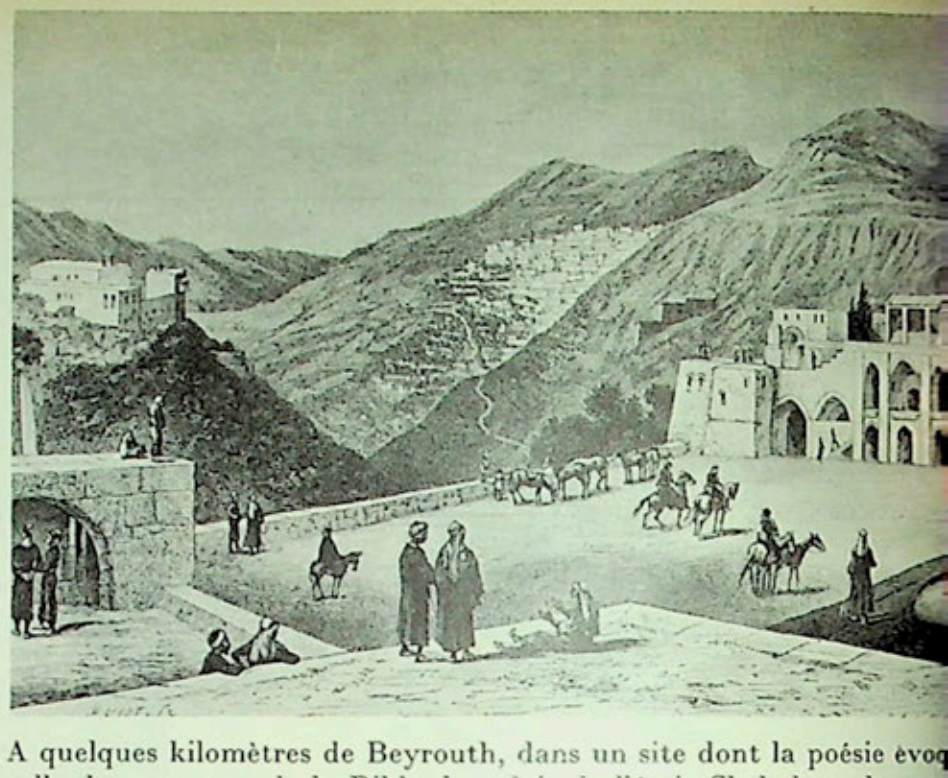
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



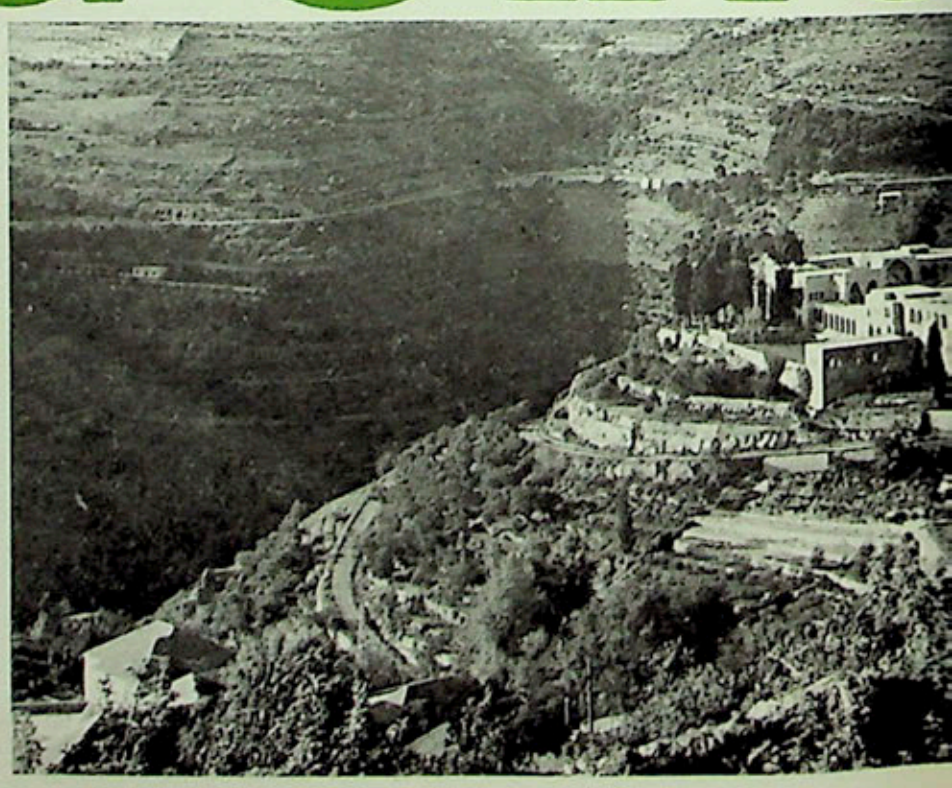
A quelques kilomètres de Beyrouth, dans un site dont la poésie évoq
celle des paysages de la Bible, le palais de l'émir Chehab se dresse s
la colline de Beit ed Dine au-dessus des pentes vertes plantées
vignes et de figuiers.
Ancien pays féodal, le Liban a été gouverné du XIIe au XVIIe siè
par la famille des Man à laquelle succédèrent par voie héréditaire leu
parents et alliés les Chehab. C'est l'émir Beschir Chehab (1788-184
le plus illustre représentant de cette dynastie, qui installa son gouv
nement à Beit ed Dine et acheva le palais commencé par son p
décesseur.
Composé d'une succession de petites demeures avec leurs galeries, leu
salons, leurs cours ouvertes animées d'eaux bruissantes, Beit ed Di
est resté l'un des palais gouvernementaux les plus typiques de ce
qui subsistent au Moyen-Orient.
Le conservateur en est aujourd'hui l'émir Maurice Chehab, directe
général des Antiquités, qui appartient, comme le président de la Ré
blique, l'émir Fouad Chehab, à la famille des anciens souverains. C'
grâce à lui que notre reportage a pu être réalisé.

Beit ed Dine

En élevant, au début du XIXe siècle, ► son palais sur un éperon dominant la vallée, l'émir Beschir lui assura une position stratégique excellente, ce qui était alors une précaution indispensable. Cette photographie montre la succession des bâtiments et des terrasses autour desquelles se développent les appartements destinés à la cour et aux services administratifs.

En haut de la page

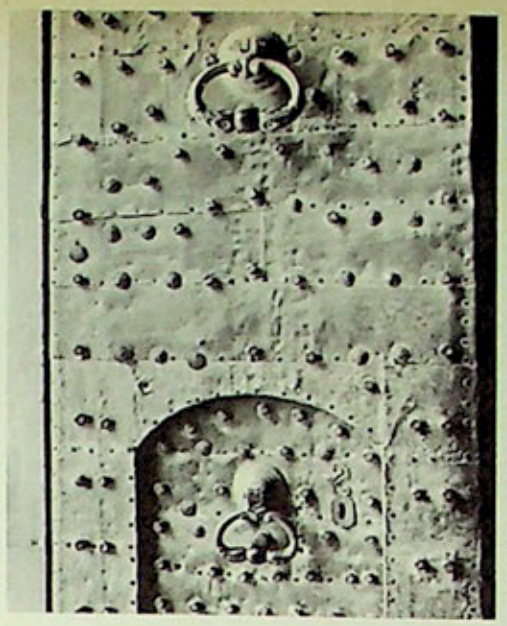
Le palais de Beit ed Dine d'après une gravure du début du XIXe siècle Dans cette grande cour d'entrée (à droite sur la photo aérienne ci-contre) menant au palais proprement dit, tous ceux qui le désiraient recevaient l'hospitalité et, selon la coutume orientale, pouvaient séjourner trois jours sans avoir à donner même leur nom. La cour servait aussi de cadre aux jeux et aux danses populaires.



Au-delà de la « cour moyenne », dont un bassin occupe le centre, une esplanade s'ouvre sur le paysage de la vallée. Les bâtiments à arcades, à droite et à gauche, abritent deux grandes salles de conseil et de réception.

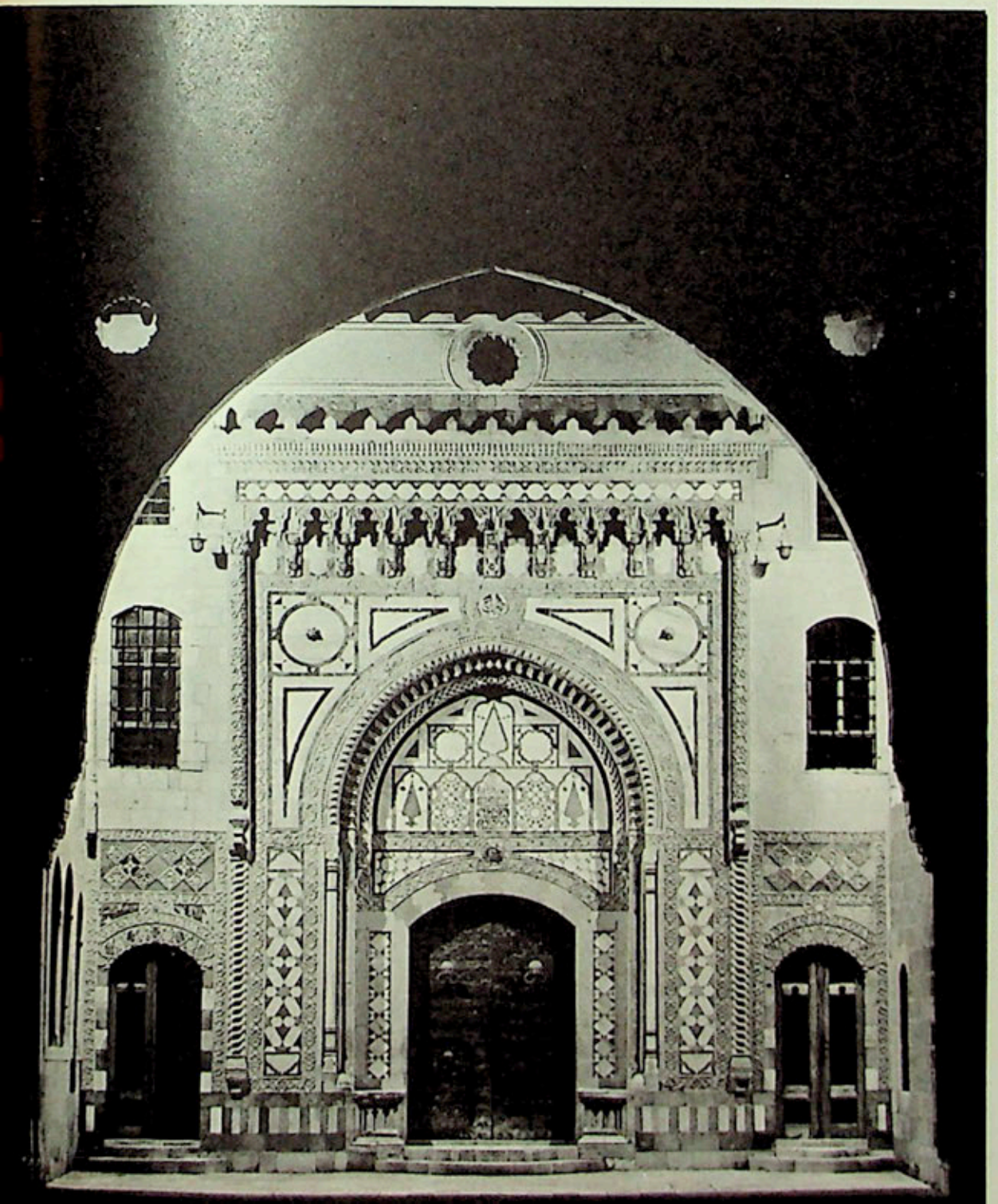
◀ *Les différentes constructions du palais s'ordonnent autour de la « cour moyenne ». A droite, on aperçoit l'extrémité des appartements réservés à la cour, aux services administratifs, aux ministres et, dans l'angle, la Mechraqa de bois sculpté, d'où l'émir pouvait suivre les allées et venues de ses sujets. A gauche, la grande porte du harem, ou, plus précisément, des appartements privés (L'émir Beschir était chrétien et monogame).*

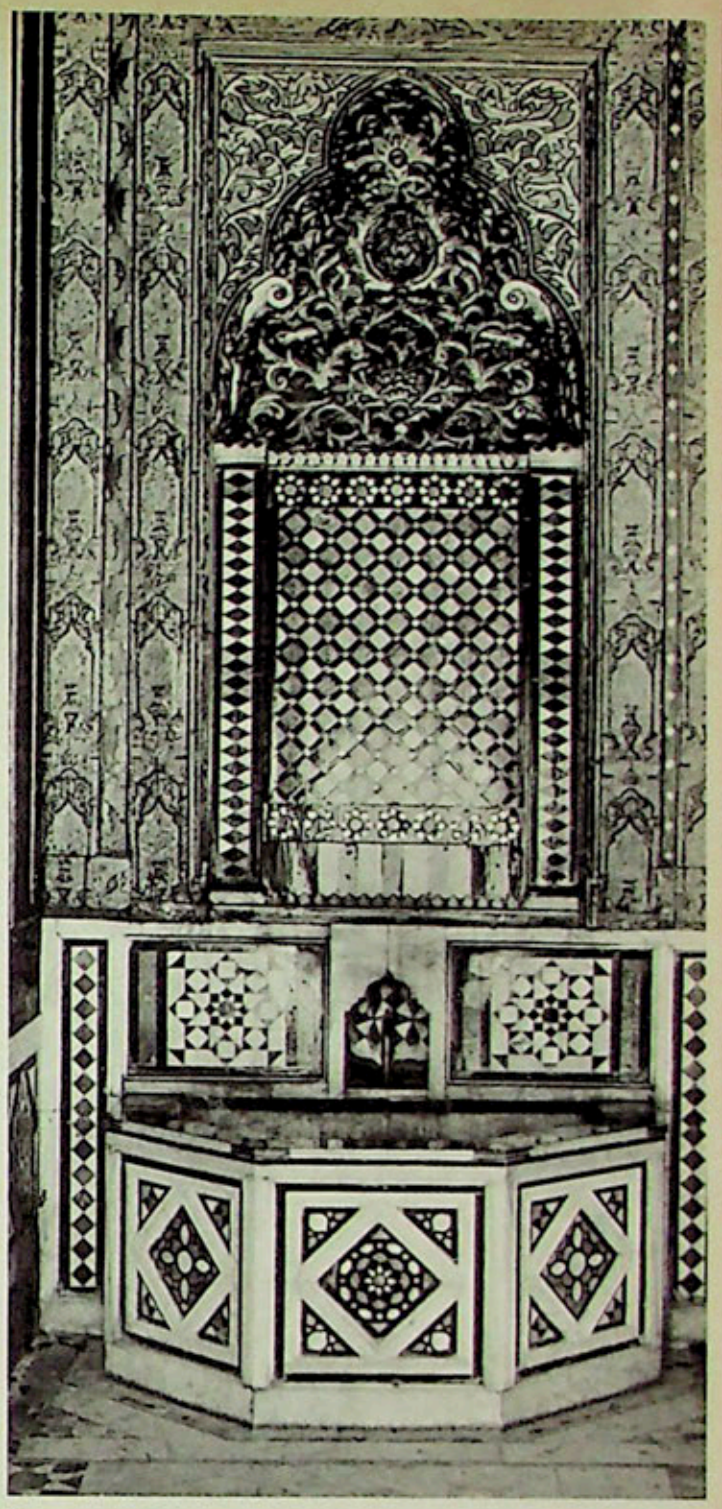
Reportage Jeannie Dumesnil / Photographies Pierre Berdoy



◀ *Les parois de la grande Salle du Conseil sont revêtues de précieuses boiseries sculptées et peintes par des artisans damascènes. Des coussins aux couleurs vives garnissent la banquette de marbre qui fait le tour de la pièce. Le sol est dallé de marbres polychromes.*

▲ *Détail de la porte du harem cloutée de bronze. Un petit vantail permettait d'accéder au harem sans ouvrir la porte entière.*





▲ *Une fontaine en mosaïque de pierre et de marbres multicolores apporte une note de fraîcheur paisible dans le décor imposant de la Salle du Conseil.*

La porte monumentale du harem date de 1808. Les sculptures en sont influencées par celles de Constantinople et n'ont plus l'élégance des œuvres libanaises du XVIIIe siècle, qui étaient travaillées en creux remplis de matières colorées. Les ministres de l'émir étaient en même temps ses poètes et des vers sont gravés partout sur les façades. Les princes sous obédience ottomane inscrivaient généralement le nom du sultan au-dessus des portes de leur demeure : ici, la légende dit « Ce que Dieu veut ». Le texte rappelle que l'émir était sujet du Sultan, mais la forme manifeste une certaine indépendance vis-à-vis du suzerain.

Au bas de la page, à gauche

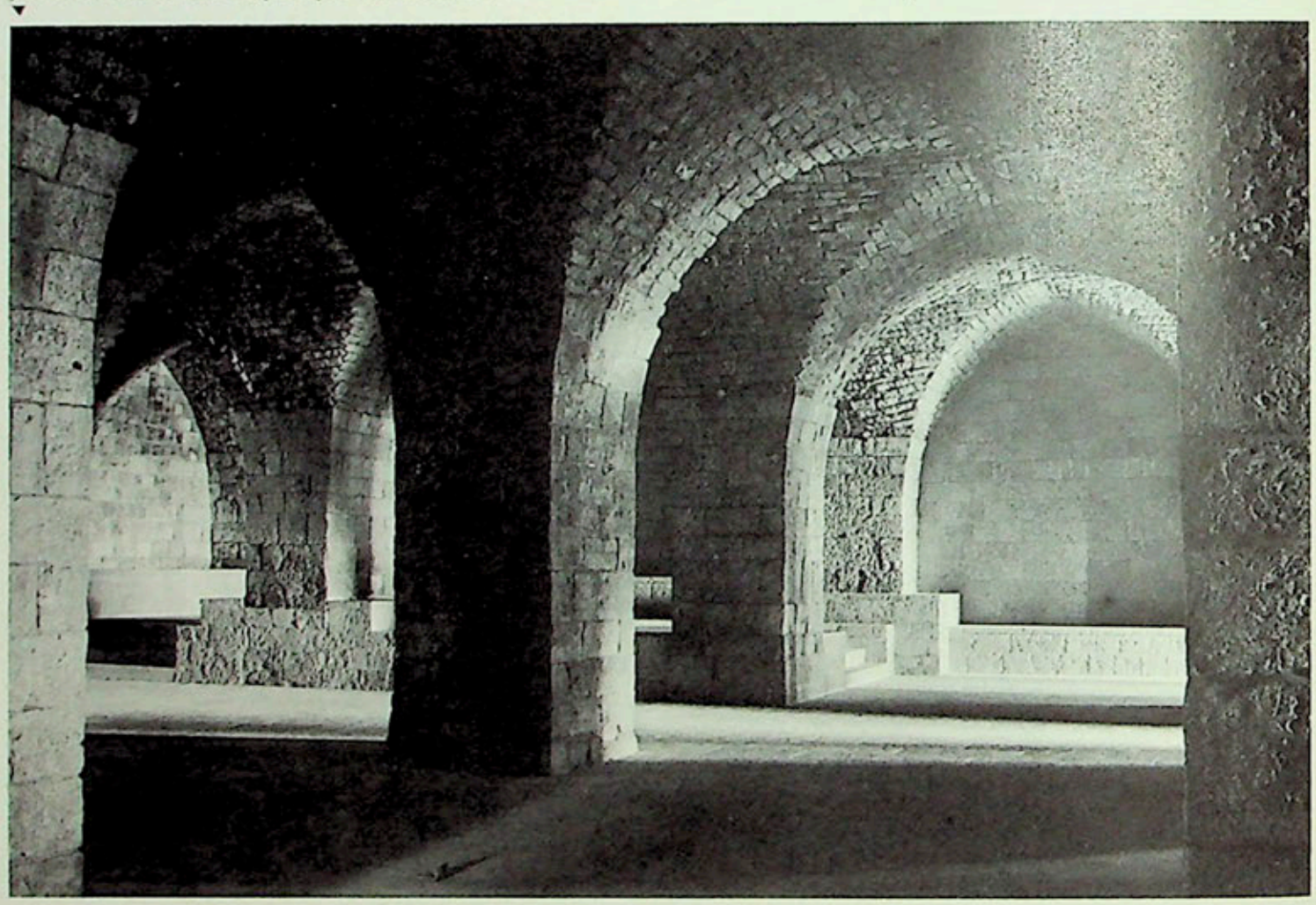
Petite salle réservée au repos ou au travail matinal. L'émir y expédiait les affaires courantes avec ses ministres, écoutait des poèmes ou surveillait, à travers la paroi vitrée, les différentes activités du palais.

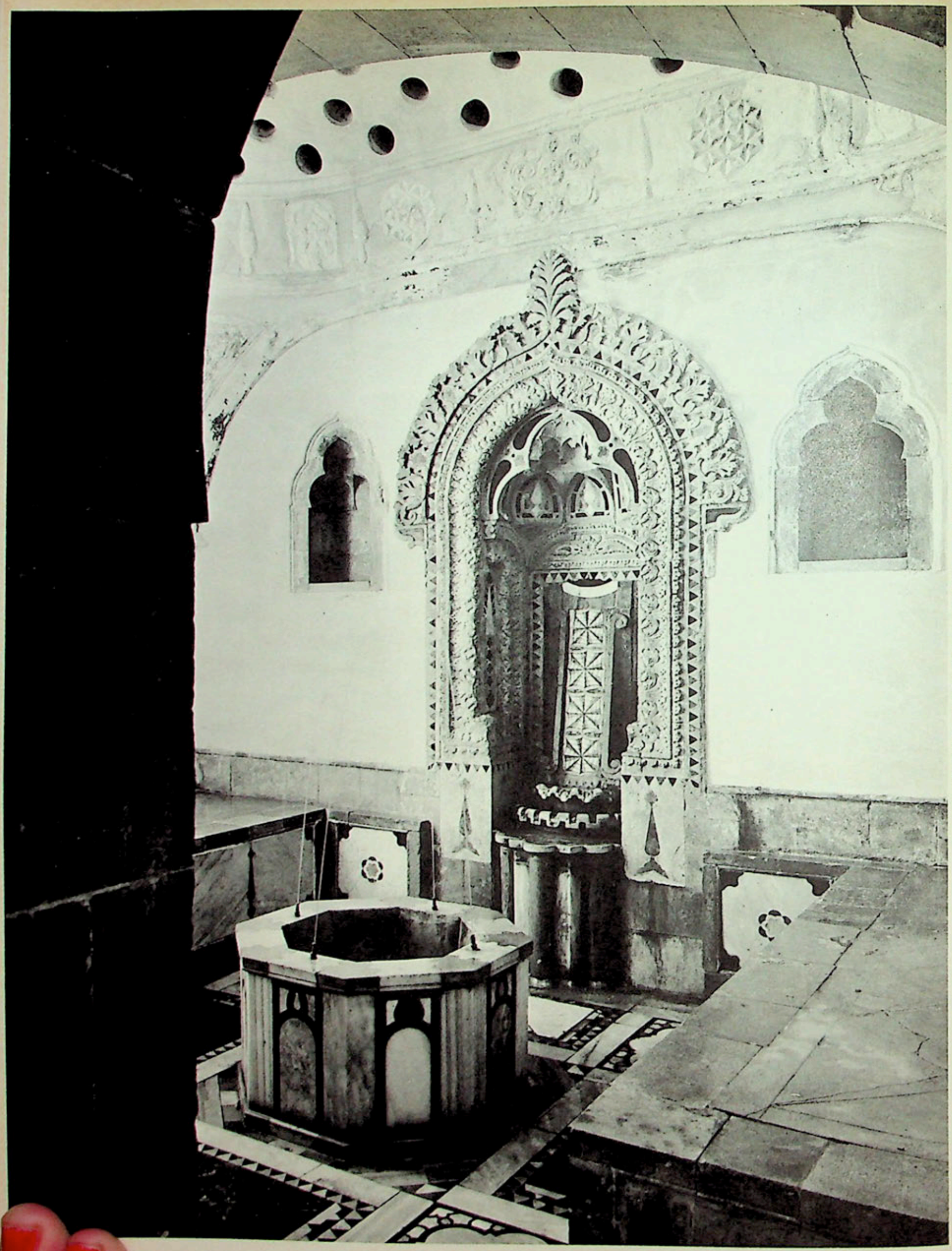
Au bas de la page, à droite

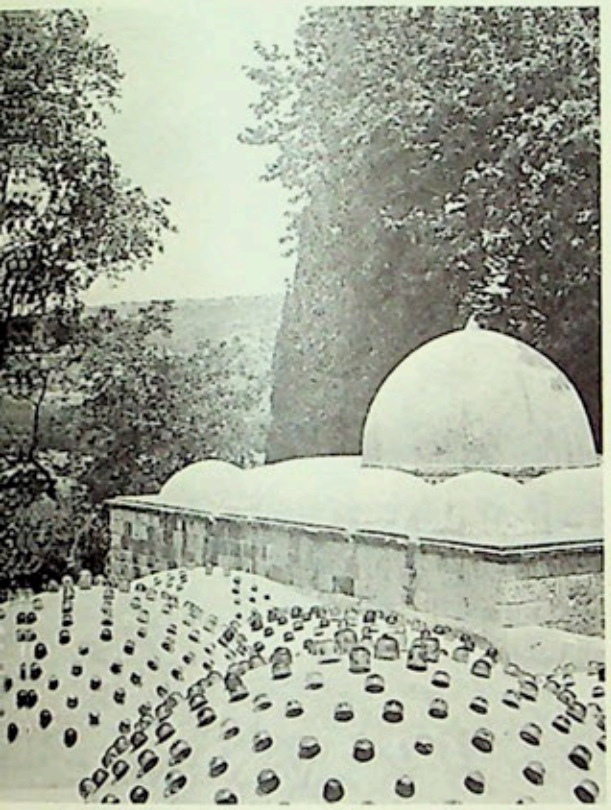
L'un des deux bas-reliefs décorant l'arc de la porte du harem. La légende veut que ce soit un hommage rendu à l'architecte auquel l'émir aurait fait couper les bras afin qu'il ne puisse faire par la suite de palais aussi beau. La réalité est moins cruelle ; il s'agit simplement d'un élément décoratif que l'on retrouve fréquemment sur les chapiteaux.

Le palais est construit sur de grandes salles voûtées d'arêtes qui servaient jadis d'écuries à la garde de l'émir, composée de 600 cavaliers. Lamartine, hôte de l'émir Beschir, dit de ses étalons arabes qu'ils étaient « polis comme du cuivre ou de l'argent et que les fouets de leur queue étaient teints en pourpre au henné ». ▼

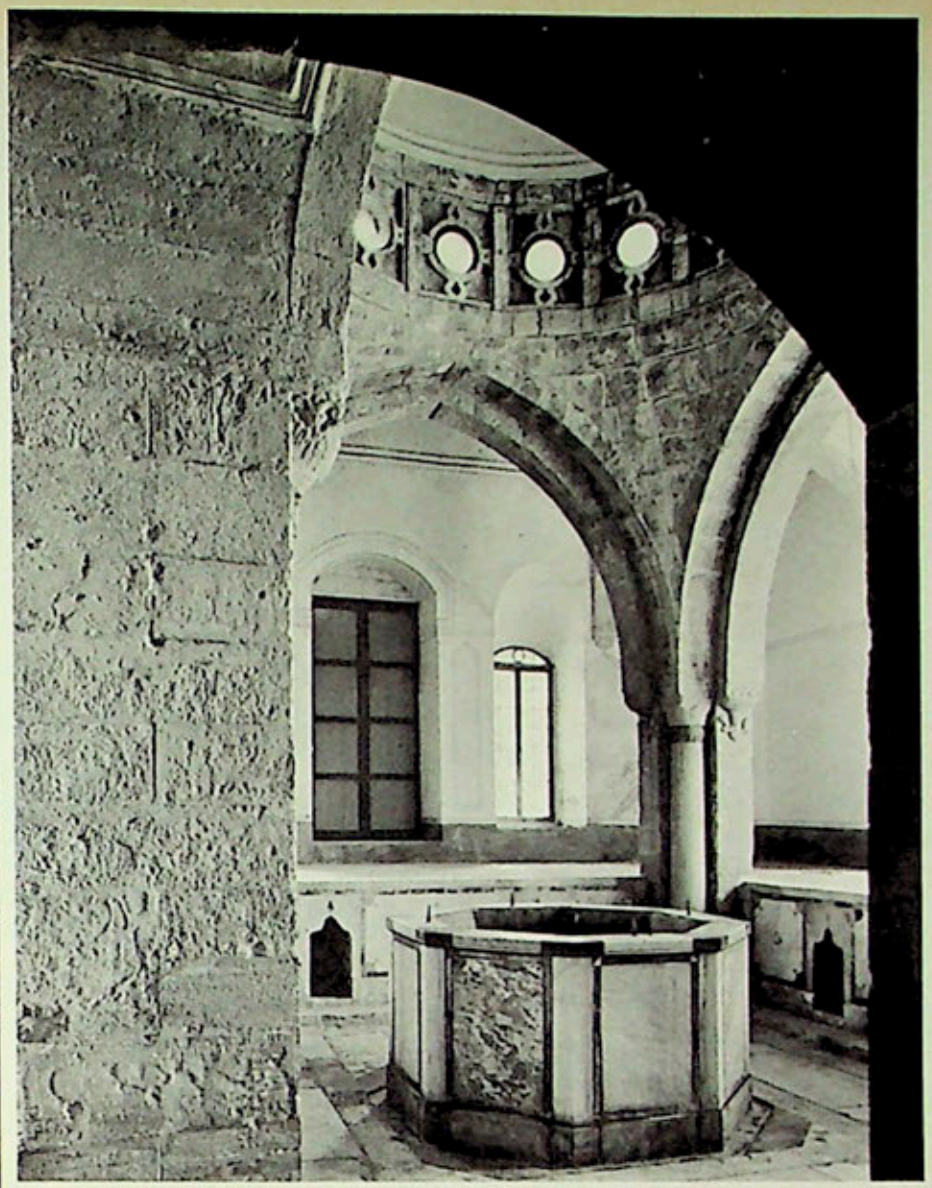
La petite cour du harem comporte, elle aussi, une vasque centrale et un jet d'eau. Ses jolies proportions, le perron polylobé, les pilastres qui décorent les autres côtés de la cour, les couleurs roses et blanches des marbres et de la pierre, créent une atmosphère sereine et intime dans ce petit monde qui abritait les appartements privés de l'émir Beschir Chehab. ►







▲ *De petits passages à ciel ouvert conduisent des appartements privés aux bains, qui sont sans doute les plus beaux et les mieux conservés de l'Orient, et dont les coupoles roses émergent dans la verdure.*



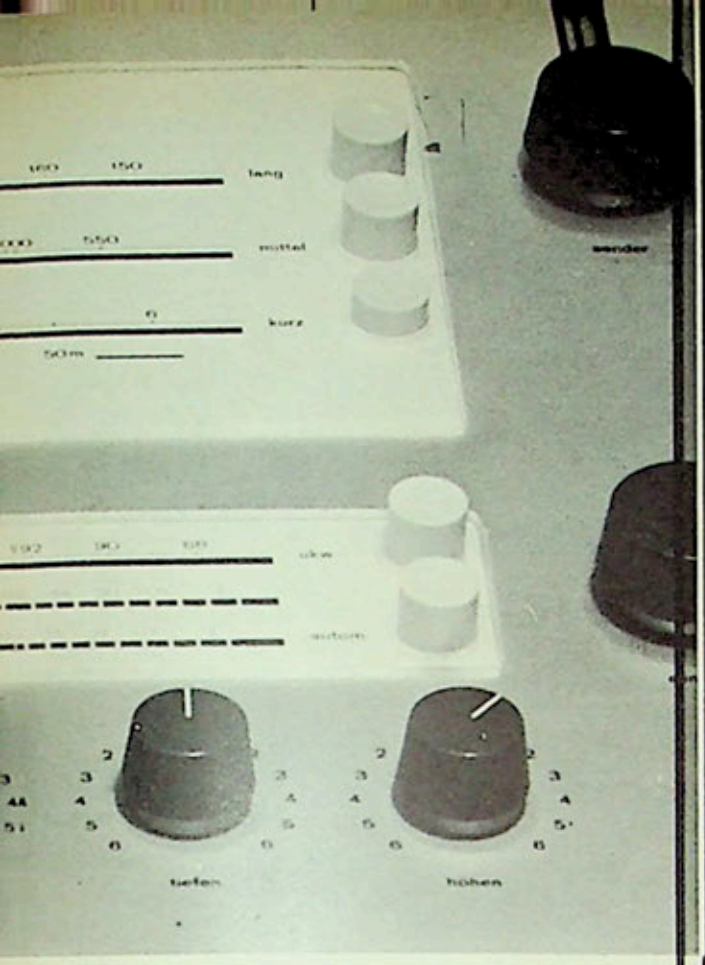
En sortant du hammam, l'émir venait se reposer avec sa cour et ses invités dans cette salle où des musiciens jouaient pour lui.

◄ *Une très belle fontaine sculptée orne l'une des parois de la salle de massage. Les murs sont décorés à la détrempe et le sol dallé de marbre. Partout des jets d'eau chaude et froide sortaient du pavé et répandaient une température égale dans l'ensemble des bains.*

Toutes les pièces du pavillon des bains comportent des baignoires de pierre ou de marbre sculptées, alimentées par des conduites dissimulées dans les murs.

formes industrielles

1



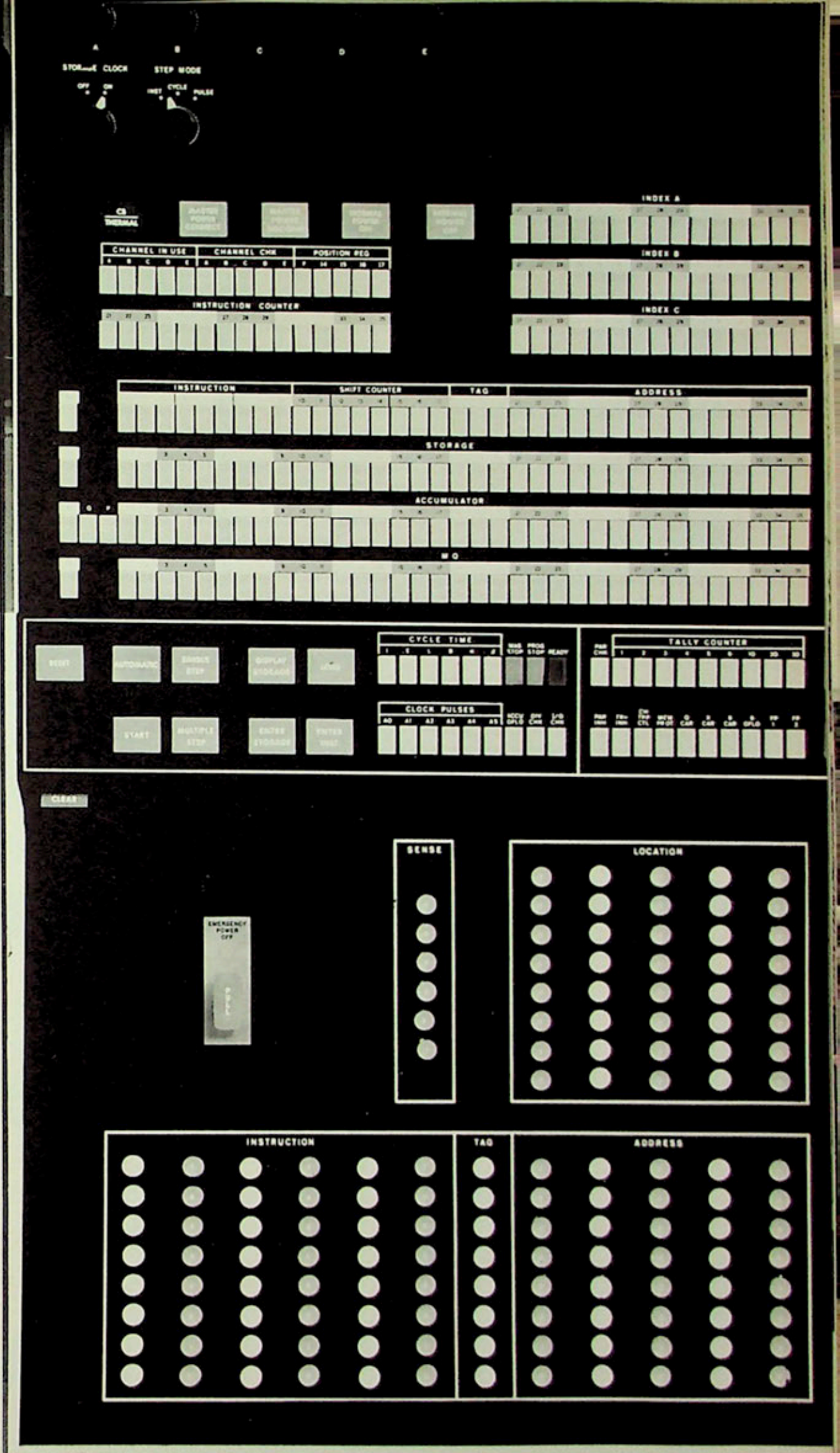
1 APPAREIL STÉRÉOPHONIQUE COMBINÉ RADIO ET TOURNE - DISQUES, BRAUN A. G., FRANCFORT - SUR - LE - MAIN.

2 MOULIN A CAFÉ WIDMANN ET SÖHNE KG.

3 RÉCEPTEUR TÉLÉPHONIQUE FUJI TSU SHINKI. JAPON.

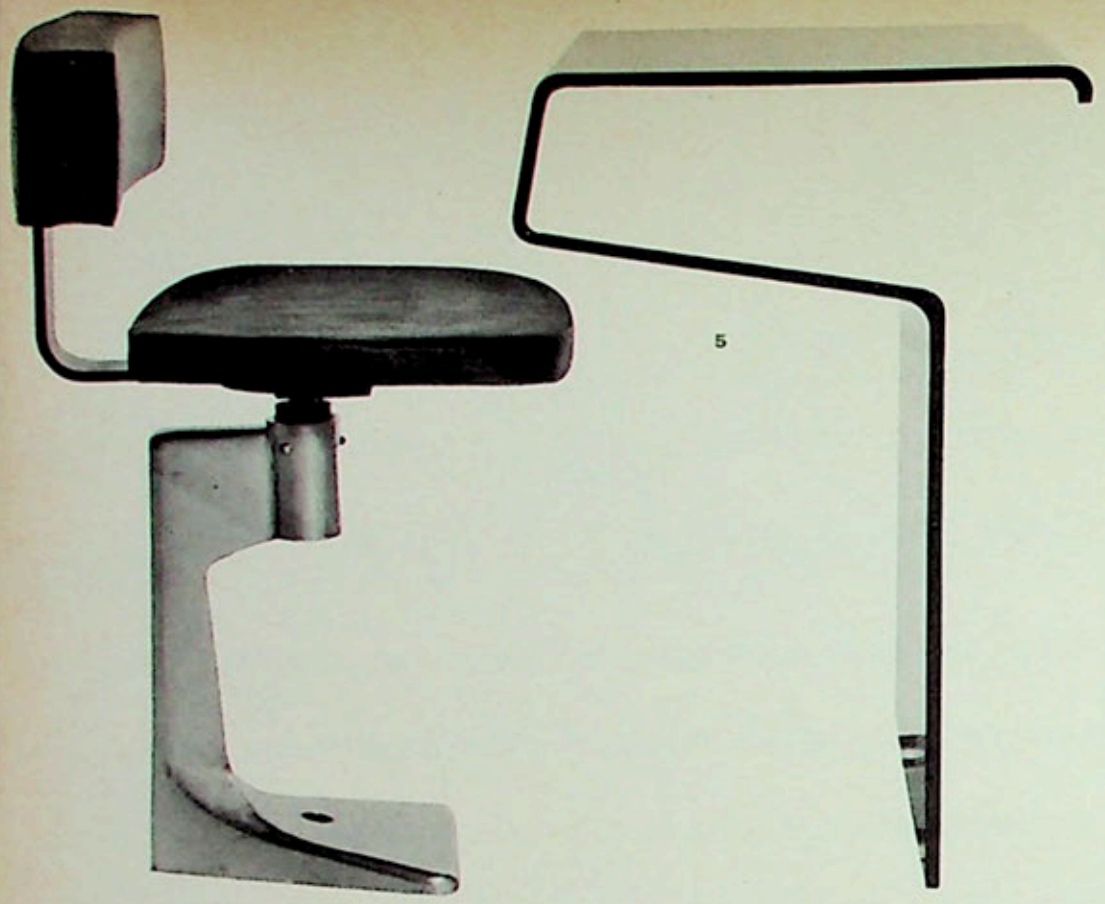
4 CADRAN D'UN ORDINATEUR I.B.M. MIS AU POINT PAR C.F. GRASER ET STAFF, NEW YORK.

3



4

Photographies Marc Lavrillier



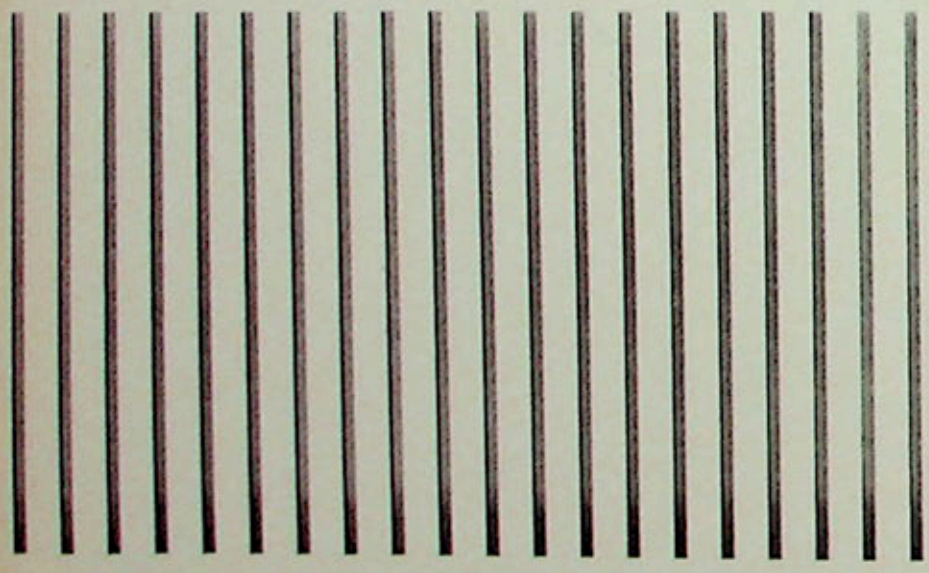
5 SIÈGE ET ÉLÉMENT DE SNACK-BAR. LE SIÈGE PIVOTANT EST EN MÉTAL ET DUNLOPILLO, L'ÉLÉMENT TABLE EN MATIÈRE PLASTIQUE MOULÉ. CRÉATION ROGER FATUS ÉTUDES ET RÉALISATIONS, PARIS.

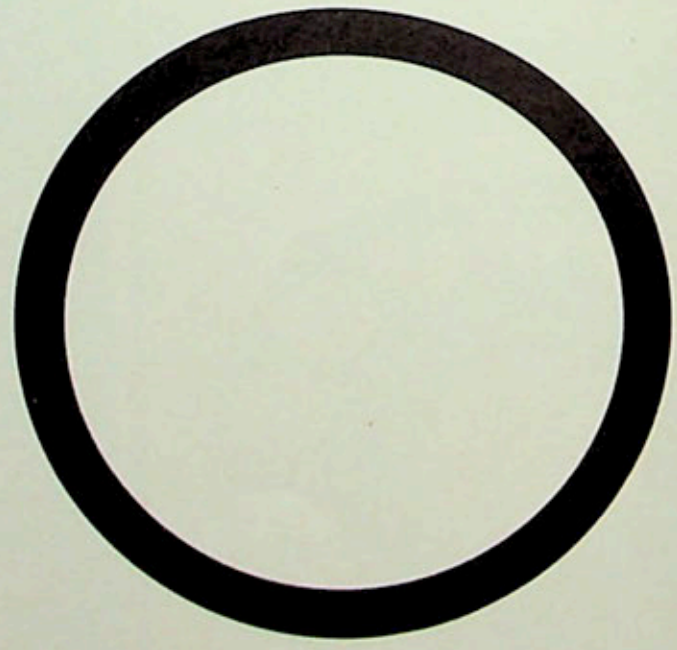
6 SONNERIE MUSICALE POUR LES PORTES. CRÉATION NORMAN STEVENSON. DISTRIBUTION: V. ET E. FRIEDLAND LTD, MACCLESFIELD, ANGLETERRE.

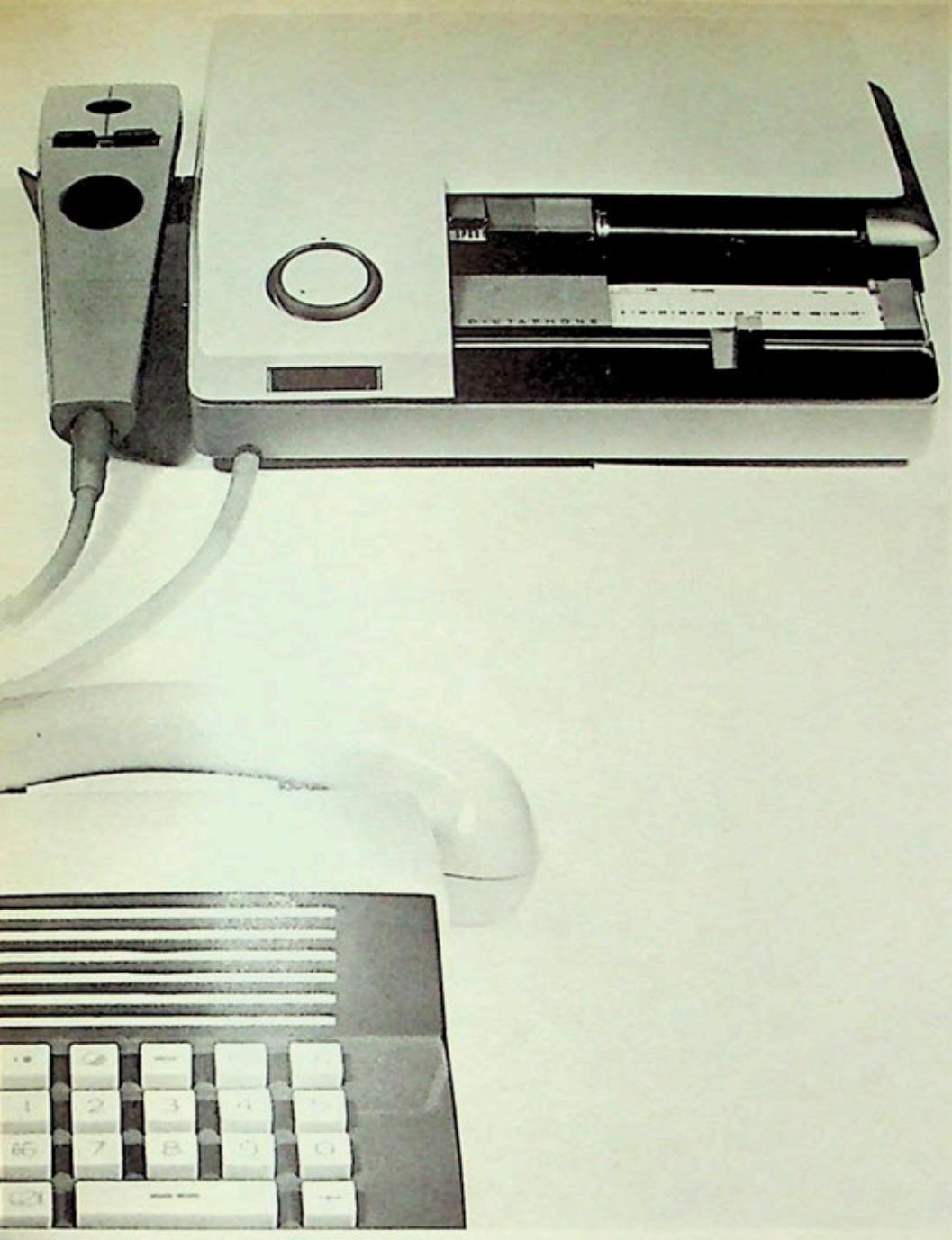
7 MAGNÉTOPHONE. CRÉATION DE WILLIAM RENWICK, THOMSON & GROVE POUR ELECTRONIC FUTURES, U.S.A.

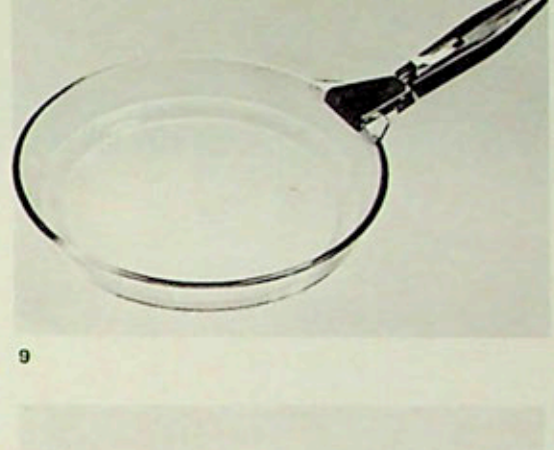
8 POSTE CENTRAL D'INTERPHONE DESSINÉ PAR POR HERIBERTSON POUR STANDARD RADIO ET TELEFON AB, SUÈDE.

L'exposition présentée actuellement au Pavillon de Marsan propose un utile recensement des réalisations contemporaines dans un domaine où le souci du fonctionnel a été longtemps la règle, mais où les préoccupations esthétiques ont désormais leur place et qui s'ouvre de plus en plus largement aux recherches des créateurs de formes.









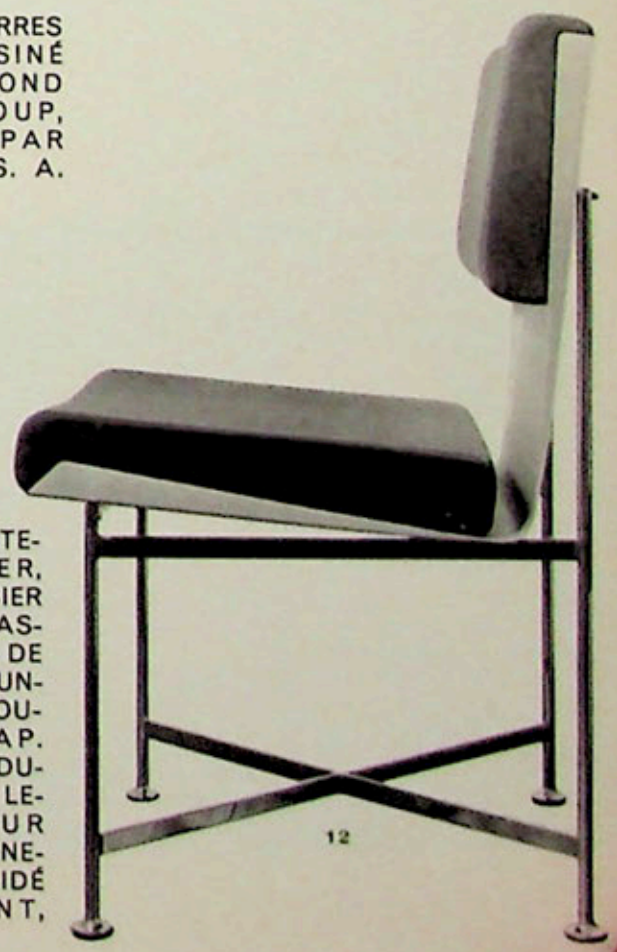
9

9 POÊLE PYREX A MANCHE ISOLANT EN MATIÈRE PLASTIQUE. CRÉATION HAROLD BARNETT POUR SOVIREL, PARIS.

10

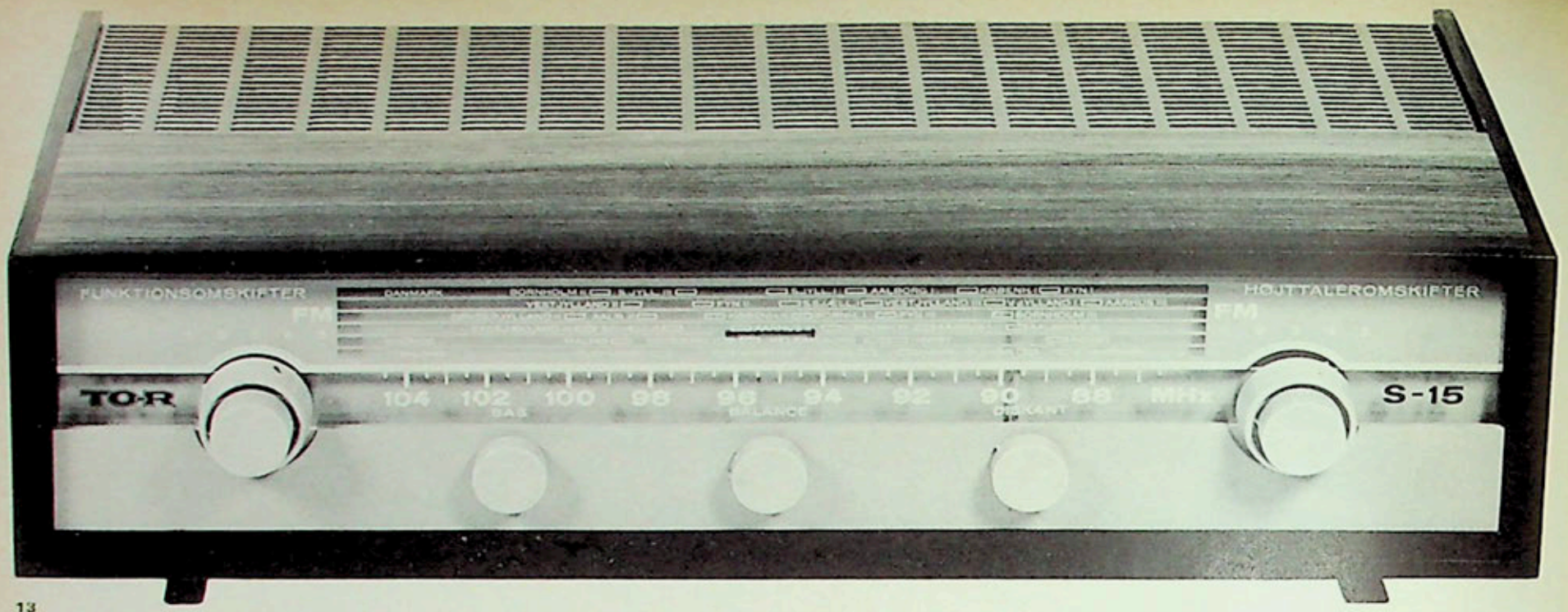
10 GAUFRIER ÉLECTRIQUE. CRÉATION TECHNÈS POUR LA SOCIÉTÉ THOMSON HOUSTON PARIS

11 SERVICE DE VERRES A PIED DESSINÉ PAR J. DUMOND ET PH. LELOUP, DISTRIBUÉ PAR MARKHBEIN, S. A. PARIS.



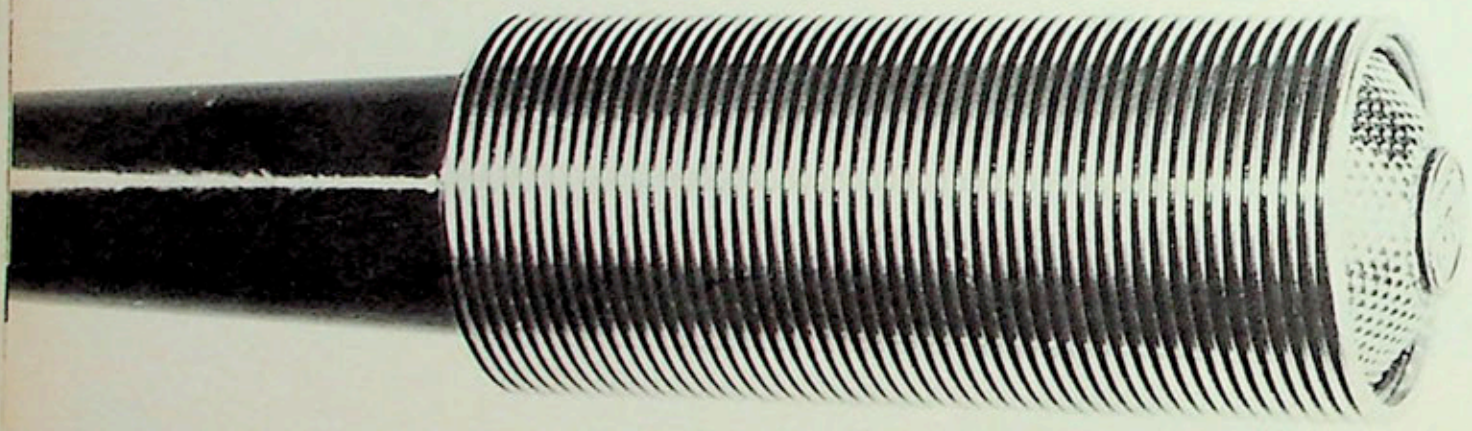
12

12 CHAISE A PIÉTEMENT D'ACIER, SIÈGE ET DOSSIER EN MATIÈRE PLASTIQUE GARNIS DE COUSSINS EN DUNLOPILLO RECOUVERT DE DRAP. CRÉATION J. DUMOND ET PH LELOUP. ÉDITEUR SOCIÉTÉS UGINE-GUEUGNON ET JIDÉ AMEUBLEMENT, PARIS.



13

13 RADIO A COFFRAGE EN TECK DESSINÉE PAR JAKOB JENSEN ET DAVID LEWIS ROSKILDE TO-R RADIO A/S, COPENHAGUE.



14

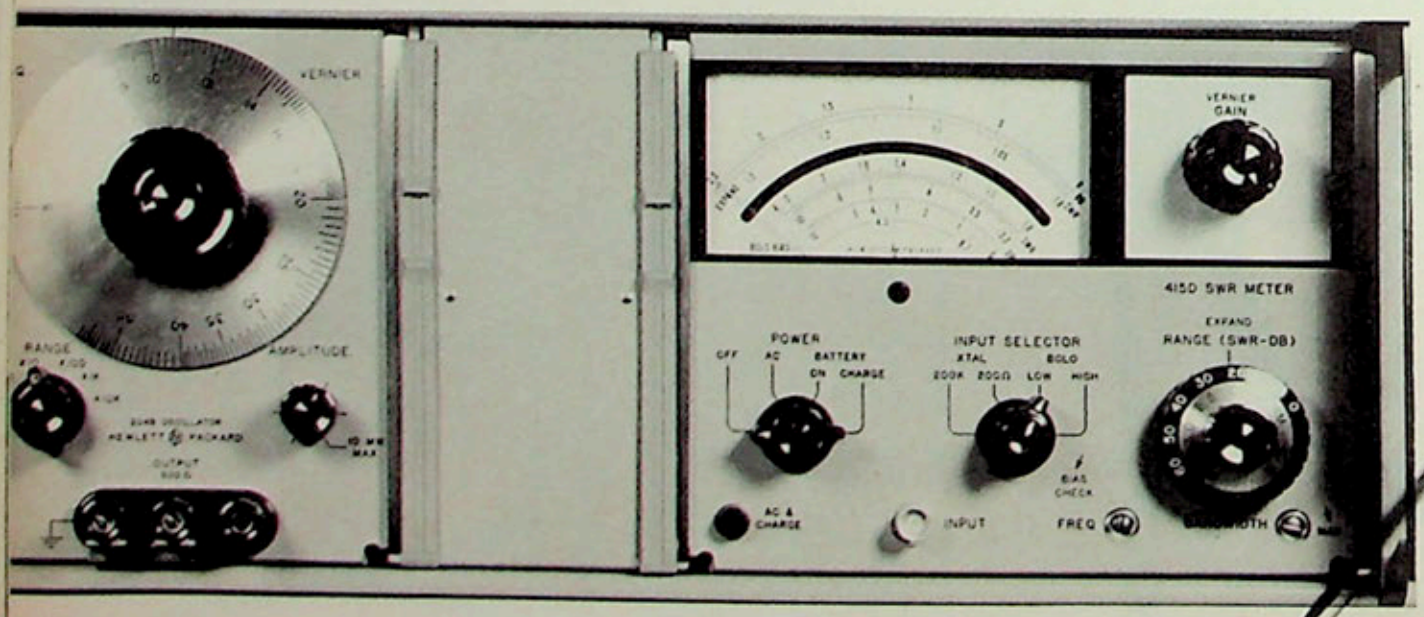
14 MICROPHONES CRÉÉS PAR LE LABORATOIRE ELECTRO-ACOUSTIQUE MARKO TURK LJUBLJANA.

15 ÉMETTEUR U.H.F. CRÉATEURS CARL J. CLÉMENT JR ET PALO ALTO POUR HEWLETT - PACKARD CO, CALIFORNIE.

16 POSTE TÉLÉPHONIQUE CRÉÉ PAR TECHNÈS POUR LA SOCIÉTÉ NÉOPHONE, PARIS.

17 ELECTROCARDIOGRAPHE PORTATIF. CRÉATION PHILIPPE SAVARIT, PARIS POUR LA C. S. F.

18 TÉLÉPHONE AUTOMATIQUE DESSINÉ PAR DOUGLAS SCOTT. EDITION ASSOCIATED AUTOMATION LTD, LONDRES.

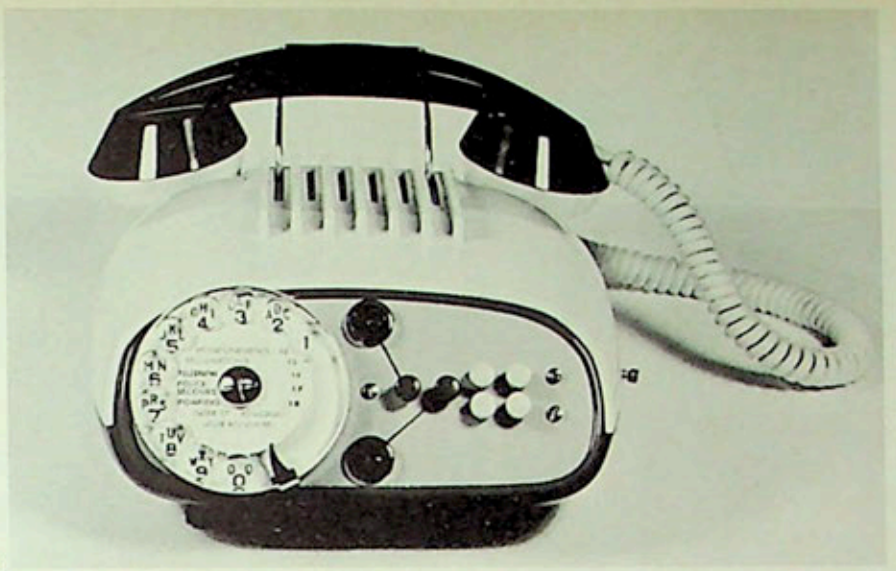


15

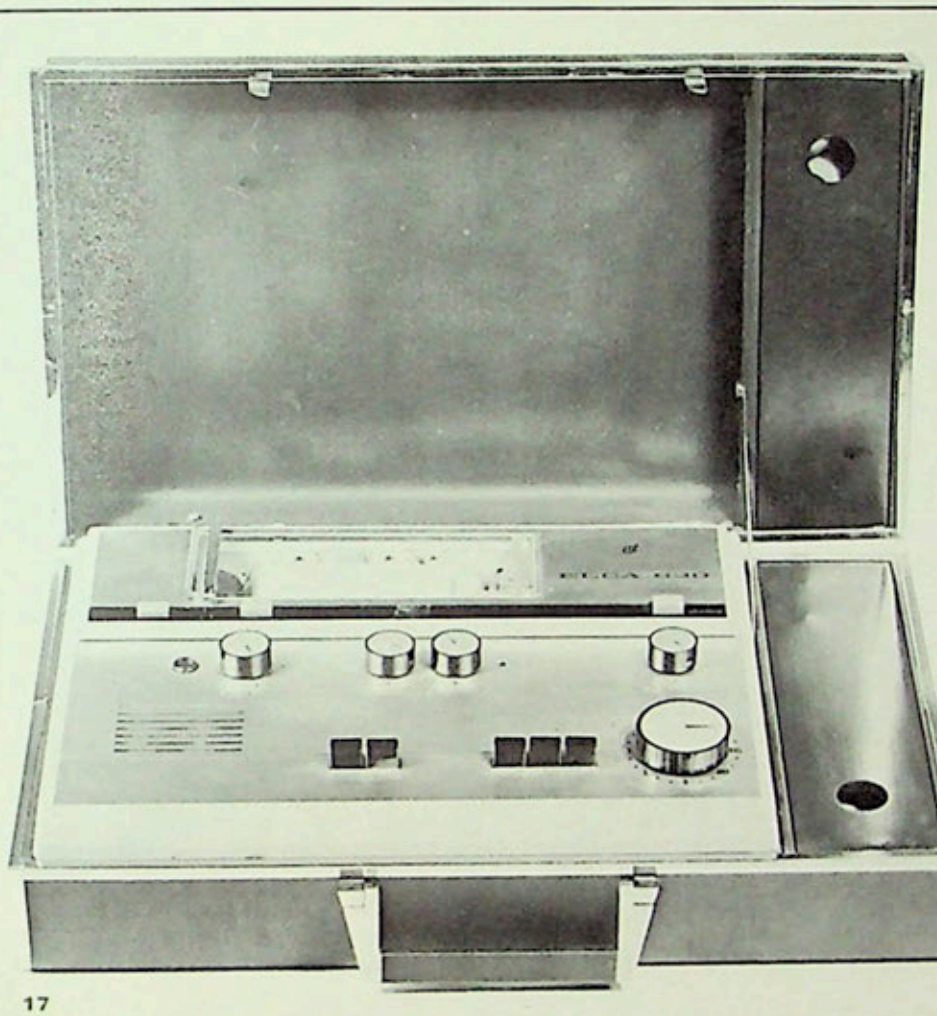
14

19 MACHINE A ÉCRIRE ÉLECTRIQUE EN ACIER LÉGER BLANC CASSÉ OU ANTHRACITE. OLYMPIA WERKE A.G., FRANCFORT-SUR-LE-MAIN.

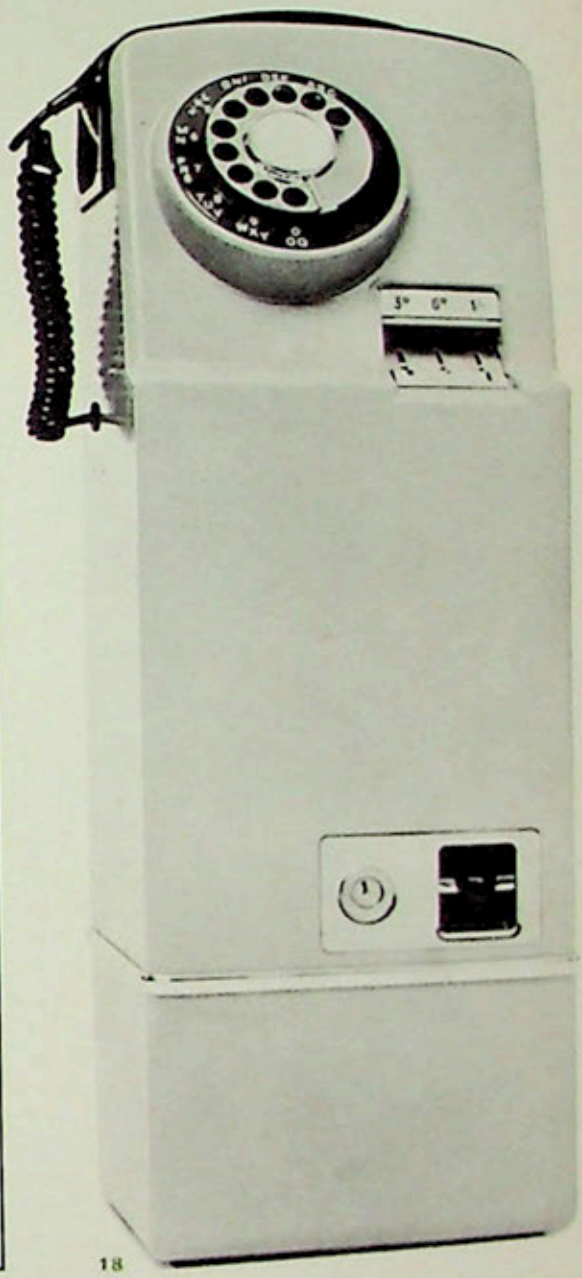
20 LAVABO DESSINÉ PAR DOUGLAS SCOTT POUR IDÉAL STANDARD S.P.A., MILAN.



16

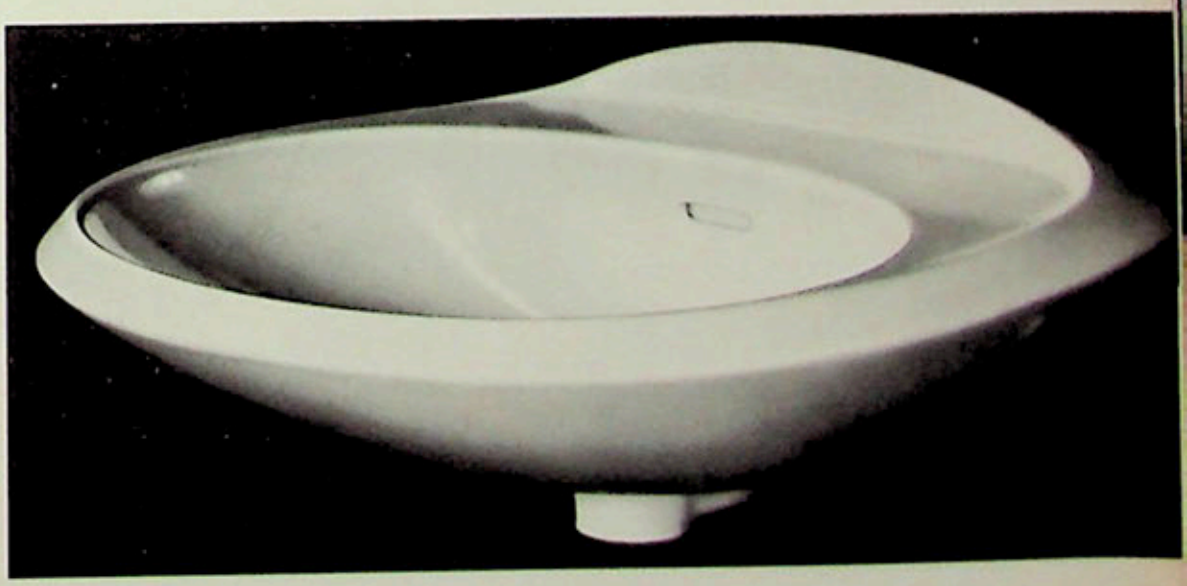


17

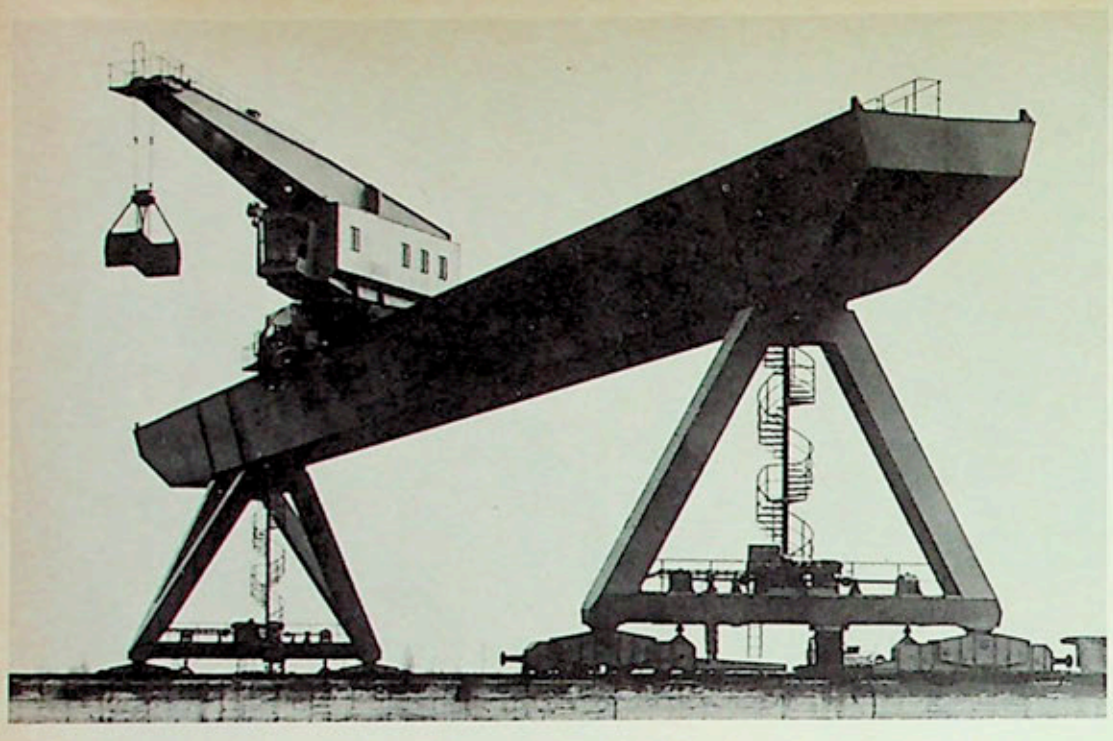


18

19

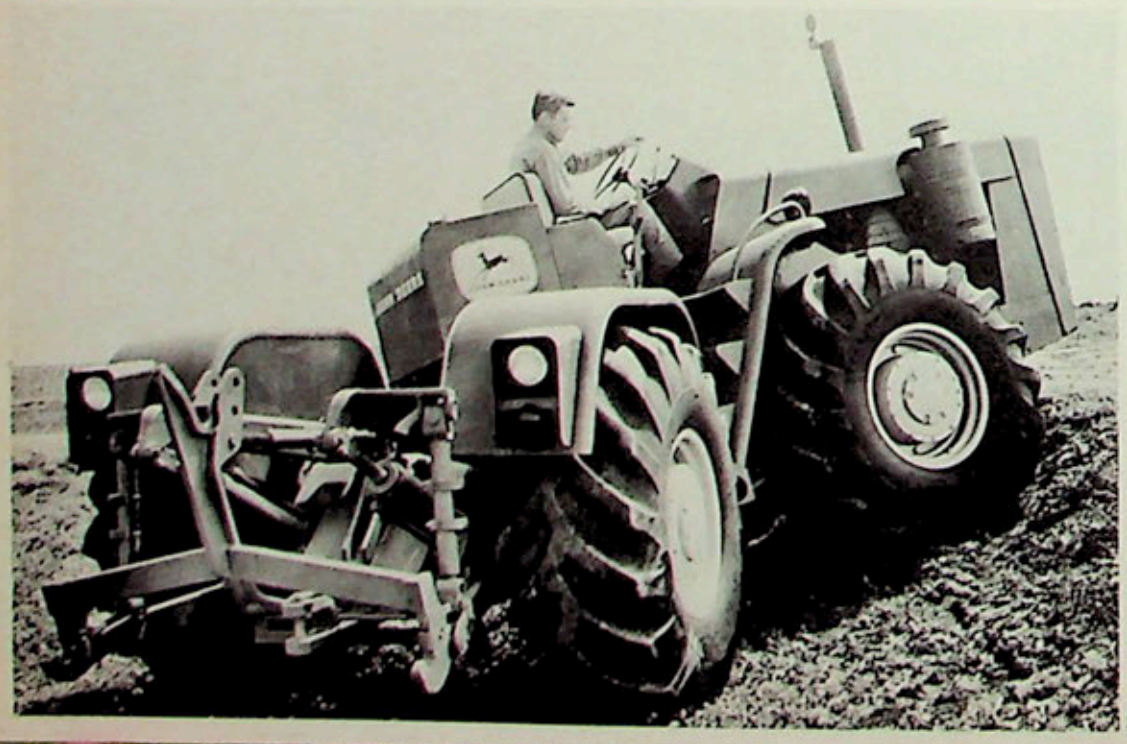


20

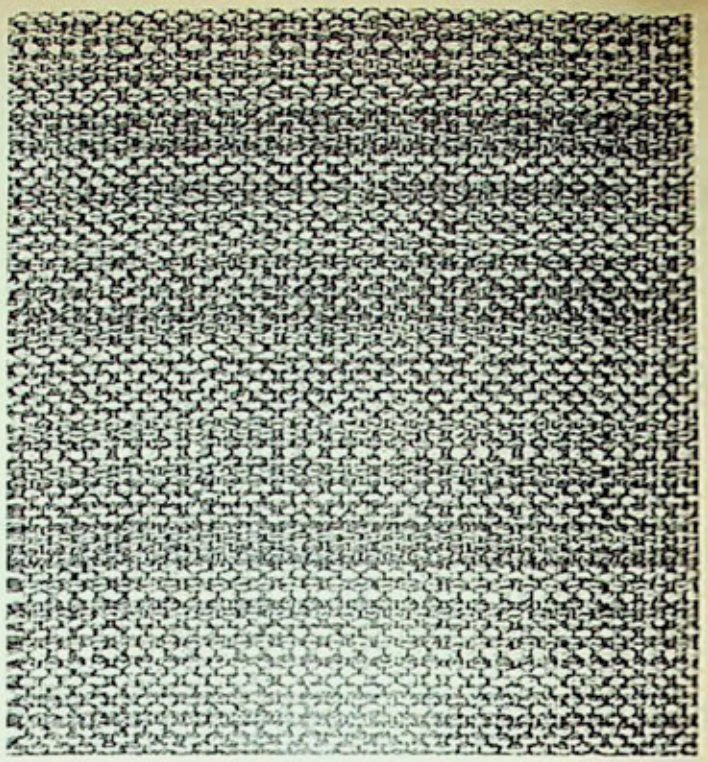


21

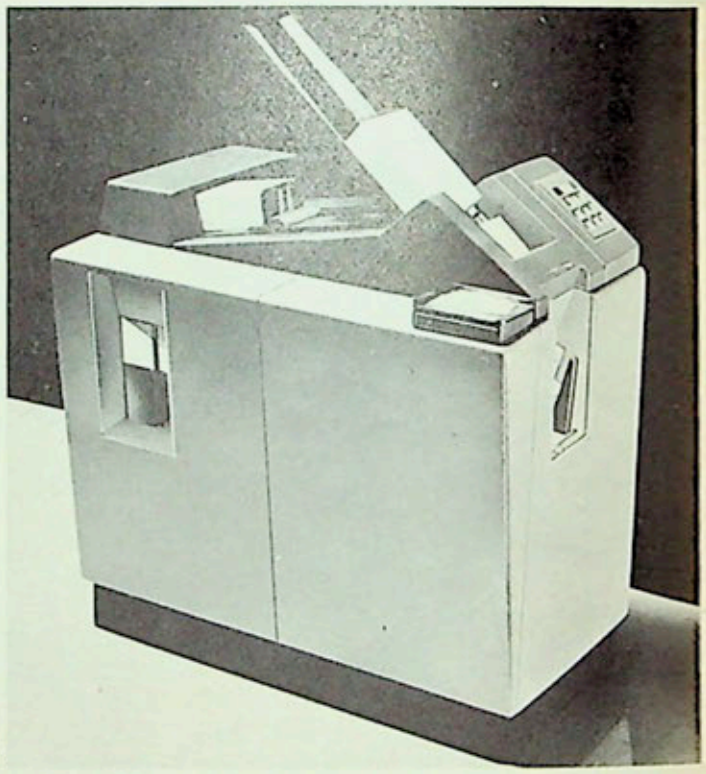
22



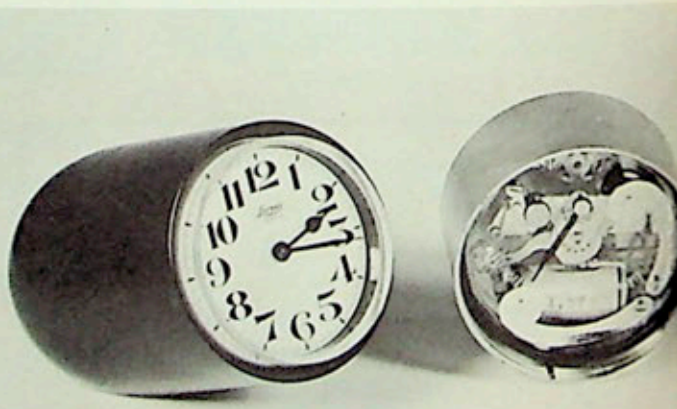
23



24



25



26

21 PONT ROULANT CONÇU ET RÉALISÉ PAR LA SOCIÉTÉ POHLIG-ECKEL BLEICHERT. ALLEMAGNE

22 PELLE-GRUE HYDRAULIQUE DESSINÉE PAR GEORGES BATAILLE. PROCLAIM S.A., LE PLESSIS-BELLEVILLE.

23 TRACTEUR AGRICOLE. DESSIN HENRY DREYFUSS, NEW YORK POUR DEERE CO.

24 TISSU D'AMEUBLEMENT ÉDITÉ PAR JOLIET ET PARRINELLO. CRÉATION PLACIDE JOLIET. PARIS.

25 ENSEMBLE DE CALCUL ET DE GESTION. DESSIN DE TIARKO MEUNIER, ORLÉANS POUR LA COMPAGNIE DES MACHINES BULL.

PIENDULETTE DE TABLE A PILE DESSIINÉE PAR RICIHARD SAPPER POUR LORENZ S.. P. A., MILAN.

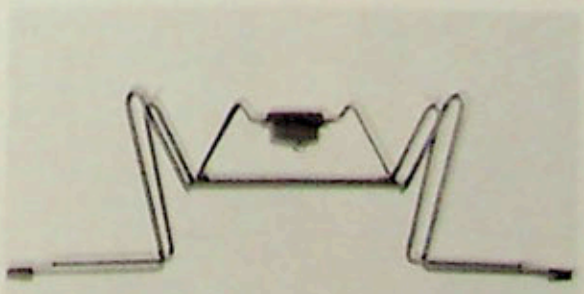
CENTRIFUGEUSE A JUUS DE FRUITS ET LÉGUMES. CRÉATIION DU GROUPE HAAROLD BARNETT POOUR MOULINEX.

28 MACHINE A ÉCRIRE DESSINÉE PAR ROGER TALLON POUR JAPY.

29 COQUELLE ET SAUTEUSE EN FONTE ÉMAILLÉE DESSINÉE PAR R. LOEWY, COMPAGNIE D'ESTHÉTIQUE INDUSTRIELLE, POUR LE CREUSET.

30 CHAISES EMPILABLES A ARMATURE DE BOIS. CRÉATION CARL-JOHAN BOMAN, DISTRIBUÉE PAR WILH SCHAUMANN AB, HELSINKI. EN VENTE A PARIS AUX FORMES FINLANDAISES

31 PORTE-PLAT CHAUFFANT. CRÉATION HAROLD BARNETT POUR SOVIREL, PARIS.



Une peinture certaine de Perréal

Suite de la page 15

Ici nous saisissons l'origine des idées fausses qu'on a pu se faire d'après les propres écrits de Perréal et ceux de ses contemporains qui le mentionnent: on avait l'impression qu'il s'agissait d'un maître de première force et qui est devenu tel parce que, le premier en France (depuis, bien entendu, Fouquet, mais sa leçon était oubliée), il a su s'assimiler les principes de la Renaissance. Il est clair maintenant qu'on a été victime du talent de Perréal pour l'auto-réclame et de l'ignorance dans le domaine de la peinture des princes et des poètes. Certains de ces derniers, tel Jean Lemaire, le flattaient par intérêt: l'homme bien en cour était à ménager. Le seul qui parlait en connaissance de cause fut Jean Pélerin (Viator), le grand spécialiste de la perspective: or, ce n'est pas cette science qu'il loue chez Perréal, c'est seulement son grand réalisme. Le seul grand connaisseur parmi les mécènes de Perréal, le marquis de Gonzague ne lui demande pas des compositions mais seulement des portraits; encore est-il possible que cette commande ait été motivée autant par des considérations diplomatiques que par des raisons artistiques. Examinés de près, combien paraissent superficiels les emprunts que notre artiste a faits à Léonard qu'il a rencontré certainement en Italie et sans doute aussi en France, à Amboise, à partir de 1516. Il trace ou fait tracer en regard du portrait de Sala une phrase en écriture inversée; expédient bien fait pour enchanter les deux amis, l'auteur des *Enigmes* et le peintre-alchimiste, tous deux amateurs d'acrostiches et d'anagrammes, adeptes de l'hermétisme. Lorsqu'il s'agit de fournir à Thory les « bonnes mesures » de l'homme, Perréal se contente de copier un dessin de Léonard. S'il s'empresse à Milan de dessiner un enfant monstrueux, c'est que celui-ci suscita un dessin du grand maître. Nanti d'un certain talent de prosateur, il se met également à rimer et cela lui permet de singer Léonard en pérorant sur le parallèle entre le peintre et le poète. Le texte de la *Complainte* pourrait à première vue faire croire que le « naturalisme » de son auteur s'inspira de l'observation intense et raisonnée de Léonard, attitude que Perréal aurait pu surprendre dans quelques conversations. Mais Léonard condamnait l'Alchimie dans son principe même — dans sa recherche de la pierre philosophale et d'une panacée universelle — et il ne gardait de sa pratique que des applications utilitaires, la fabrication des produits qu'on ne trouve pas dans la nature, tels que le verre, ce qui ressemble déjà de près à la chimie moderne. Perréal lui, reste un adepte de l'Alchimie médiévale qu'il veut seulement vulgariser avec clarté et épurer des tâtonnements des amateurs ou des entreprises des charlatans. M. Vernet a montré que le plus clair des idées de la *Complainte* vient du *Roman de la Rose* de Jean de Meun et du *Speculum* de Vincent de Beauvais. A ces sources majeures du XIIIe siècle, Perréal ajouta à la manière des glossateurs d'antan des références « scientifiques » où voisinent Aristote et saint Augustin, Hermes et la Genèse, Platon et Avicenne. Non moins médiévale est l'affabulation qu'il imagina pour introduire la *Complainte*. Dans l'épître dédicatoire au roi, il raconte comment, après la journée de Marignan, convalescent d'une maladie de onze mois à Lyon, il chevaucha dans le Dauphiné pour se guérir par l'air de la montagne. Au bout d'une dizaine de jours il arriva à un « fort antique chasteau... et sembloit bien que l'un des vielz chevaliers de Perceforest eust la, apres tous ses labeurs, esleu et choisi repos par fentaisie ». Le concierge, un vieux et digne combattant de Monthléry, lui montre un perron « à la mode des faitz chevalleureux de la Table ronde », puis de hautes salles « lambrussées a tiers point et selon l'ancienne mode cesarienne ». Dans la chapelle l'auteur des « faintes » et de « mystères », attentif à l'iconographie, remarque les verrières brisées où il reconnaît encore la Création du Monde et les fresques où « estoit Saturne... depaint selon sa nature, puis Mercure joinct au Soleil et la Lune... et autres speculatives figures, difficiles juger à l'œil, où je prins plaisir à cause de l'invention ». L'iconographie des cycles astrologiques était bien connue et depuis longtemps au Nord des Alpes; mais ce thème traité en décor mural paraît être un souvenir des grands ensembles de l'Italie du Nord tels que Perréal a pu les voir à Padoue, à Ferrare et, sans doute, ailleurs. Le reste du décor est de séculaire tradition française, des motifs qui paraissent tirés d'un *Livre de la Chasse*. Enfin, dans la bibliothèque, typiquement médiévale par le voisinage des traités historiques, des chroniques et des romans de chevalerie avec Aristote, Platon, Pythagore ou Démocrite, Perréal découvre dans une niche surmontée d'une tête de mort, le volume poussiéreux de la *Complainte*, en grec. On le lui prête et il le traduit en français. Nous n'avons pas de peine d'y reconnaître, avec M. Vernet, une fiction littéraire non sans charme mais peu originale, le fruit d'une imagination toute empreinte encore du romantisme du Moyen Age finissant.

On a voulu voir dans l'activité si variée de Perréal la caractéristique d'un artiste de la Renaissance, une nouveauté en France. C'est au contraire, quoi qu'on en dise, une tradition médiévale: à la fin du XIVe siècle, André Beauneveu ne fut-il pas l'architecte, le sculpteur, le peintre et l'enlumineur du Duc de Berry? On a beaucoup insisté sur la fière affirmation de sa dignité d'artiste vis-à-vis du mécène, sur ces plaintes de novateur incompris que révèle sa correspondance: ce serait un autre trait de la Renaissance. S'il est probable que la fréquentation des confrères italiens a pu encourager chez Perréal cette attitude, il ne convient pas d'oublier que le sentiment d'isolement et de frustration n'était pas étranger à l'artiste gothique: en 1431, Lucas Moser inscrit sur le cadre de son retable à Tiefenbronn la fameuse apostrophe: « Crie, art, crie et plains-toi fort, car aujourd'hui, nul ne se soucie de toi, hélas. » Et du temps même de Perréal et avant ses voyages italiens, vers 1490, nous voyons en France dans les miniatures de Jean Colombe ces furieuses imprécations adressées au mécène: « Je perds mon temps à vous servir », « Temps perdu pour Colombe ». Combien de témoignages analogues ont dû se perdre!

Perréal nous apparaît ainsi, tant dans son art que dans ses écrits, loin de faire figure d'un grand représentant français de la Renaissance. Il n'a pas révolutionné la sculpture de Michel Colombe, ni la miniature, ni l'alchimie. Certes, il a fait connaître en France quelques ressources de l'iconographie italienne; mais il en est de même de Bourdichon, à la même époque exactement. Seul le portrait français fut renouvelé par lui et amené au seuil de l'esthétique de la Renaissance. Ce rôle de médiateur entre la tradition gothique et le prestige de l'art ultramontain n'est pas négligeable. Mais il n'a pu suffire à l'amateur de la Renaissance authentique que fut François Ier. Pour aligner la France avec le reste de l'Europe en deçà des Alpes, avec l'Allemagne de Dürer et de Holbein, les Pays-Bas de Gossaert et de Van Orley, l'Espagne de Fernando Yanez et d'Alonso Berruguete, le roi dut faire un appel obstiné aux maîtres italiens, Léonardo, Andrea del Sarto. L'année 1530 — celle de la mort de Perréal et de l'arrivée de Rosso à Fontainebleau — prend une valeur symbolique. Les tâtonnements sont terminés, la véritable Renaissance s'installe en France.

NOTES

1. La bibliographie de Perréal commence par la mention de l'*Abecedario* de Mariette, ce qui paraît généralement oublié. Elle reprend en 1839, par l'article du *Catalogue des Lyonnais dignes de mémoire*, par Breghot du Lut et Péricaud l'Aîné, p. 222-223. On trouvera toute la bibliographie postérieure dans Audin et Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Lyonnais*, 1919, II, *sub voce* Perréal et Jean de Paris; dans F. Winkler, l'article Perréal et Jean de Paris du *Dictionnaire Thieme-Becker*, XXVI, 1932; dans l'article de Miss G. Ring, *Burl. Mag.*, septembre 1950; dans celui de Mlle Madeleine Huillet d'Istria, *G.B.A.*, juillet-août 1952. Le 19 avril 1963, Miss Sharon Off présenta une thèse sur Perréal à l'Université de New York, en développant l'une des études sur les problèmes particulièrement ardus de la peinture française du XVe siècle que j'y ai conduites en séminaire, en 1961 et 1962: cette thèse reste pour le moment en manuscrit (Library of the Institute of Fine Arts, New York University). Le 15 février 1963, Pierre Pradel, dans une Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (à paraître prochainement dans la Bibliothèque de la Société de l'Ecole des Chartes), soumit à une critique serrée les écrits de Perréal lui-même, en apportant de précieuses rectifications de lecture. Déjà dans son livre sur Michel Colombe (1953) cet historien donna d'excellentes contributions à la connaissance de Perréal.
2. On a établi depuis longtemps que le surnom « de Paris » n'implique pas nécessairement l'origine de cette ville. En tout cas Perréal ne fut pas Lyonnais de naissance: il se nomme constamment « Jean de Paris habitant de Lyon », ce qui suggère une acquisition du droit de bourgeoisie. L'origine berrichonne n'est pas certaine car la mention d'un Jean de Paris à Bourges, en 1483, ne se rapporte pas nécessairement à notre peintre. Une origine parisienne n'est pas à rejeter, elle pourrait expliquer l'influence flamande qui marque de toute évidence la formation de Perréal, car Paris était, pendant tout le XVe siècle, l'un des milieux artistiques les plus ouverts à cette influence. Quant à la date de naissance, il

est permis de supposer qu'étant suffisamment réputé à Lyon, en 1483, pour y être chargé de commandes officielles, il était alors maître, c'est-à-dire âgé de vingt à vingt-cinq ans, ce qui le fait naître vers 1460. Sa formation se placerait donc vers 1475-1480.

3. Les détails du costume des Vertus, souvent invoqués pour être rapprochés de ceux du Maître de Moulins, ne sont pas assez singuliers pour constituer un trait personnel de Perréal; je suis ici pleinement d'accord avec P. Pradel, *Michel Colombe*, 1953, p. 46.
4. Op. cit. (voir ci-dessus), p. 45-50. On y rend justice (p. 49) à une observation fort utile de Mlle Huillet d'Istria.
5. *La Renaissance en Italie et en France*, 1885, p. 465.
6. Ainsi Mlle Huillet d'Istria affirme (*Arts*, 3 sept. 1948) que Perréal « organisa » l'entrée d'Anne de Bretagne en 1499 et que la médaille a été « exécutée sous la direction de Perréal » (*Arts*, 17 juin 1949). Miss G. Ring, *Burl. Mag.* sept. 1950, p. 260, le déclare également. Pourtant Rolle dès 1861 (*Arch. Art fr.*, p. 111, note 1) disait déjà que « Perréal n'était pour rien dans la confection de la médaille » et P. Pradel, *op. cit.*, note 123, constate également que l'attribution en question ne repose sur aucune preuve. Miss Off eut le mérite de tirer au clair tout le problème des deux entrées.
7. Ainsi que le souligne Miss Off, il semble qu'aucun artiste n'a assumé la direction générale de l'entrée de 1500. Les peintres mentionnés sont le « peintre Jean », son valet et Maître Jean Yvonet. L'invention des textes de mystères et la mise en scène des tableaux vivants étaient confiées à Jenin de Beaujeu — tâche qui incombait d'habitude à Perréal.
8. Il suffit de comparer la tête d'homme du croquis (fig. 12) à celle de Louis XII dans la miniature du Ptolémée (fig. 8).
9. Miss Off considère également le croquis comme représentant les têtes du couple royal, comme se rapportant à la médaille et comme dû à l'un des sculpteurs chargés selon les comptes de la confection de la médaille de 1499 (1500). Elle voit une étroite parenté stylistique entre le croquis et la médaille. Ici, je ne peux pas la suivre.
10. Ce rapide croquis a été exécuté avec une plume d'oie dont le bec entaillé s'est écarté sous la vive pression de la main en produisant une ligne double dans le tracé du nez. Le dessin est en effet très spontané et la ligne y affecte partout un parcours sinueux. Par contre, le croquis d'une botte qui est certainement de Perréal et qui se trouve sur les comptes de l'entrée de 1494 est rectiligne, la plume suit un parcours tranquille et évite les souplesses.
11. A. Vernet, *Jean Perréal poète et alchimiste*, Bibl. d'Humanisme et Renaissance, T. III (1943), p. 214 sq.
12. Pour la reproduction d'un bain-marie (*balneum mariae*) du XVIe siècle, voir M. Caron et S. Hutin, *Les Alchimistes*, Ed. du Seuil, s.d. (1960?), p. 66. Pour celle du monogramme MB désignant le bain-marie, voir la planche de la p. 40, du *Cours de Chymie*, par Nicolas Lemery, 9e éd., Paris 1701. L'inversion MB au lieu de BM se retrouve également dans le monogramme VB qui signifie *bain vaporeux*. Ces inversions étaient sans doute pratiquées pour la commodité de l'accolade graphique. Je remercie M. Michel Binda de ce renseignement.
13. K. Peres, *L'Amour de l'Art*, 1935, p. 96 sq.
On a contesté récemment cette identification faite il y a soixante ans par H. Bouchot. On s'appuie sur trois arguments: 1. la ressemblance physique est discutable; 2. le roi aurait dû porter le collier de l'ordre de Saint Michel sous prétexte que les statuts de cet ordre prescrivaient le port du collier *en toute circonstance;* 3. Gaignières n'y reconnaissait pas le couple royal. La ressemblance me paraît au contraire frappante et cela en dépit des écarts de ressemblance à peine croyables qu'on observe dans les portraits *certains* de Charles VIII; frappant aussi le fait que le pendant ressemble en même temps à Anne de Bretagne. Gaignières n'était pas infaillible: il a reconnu Louis XI dans un personnage portant des chaussures à crevés connues seulement sous François Ier. Enfin, on n'est pas en peine pour trouver des portraits royaux sans collier. Dans le fameux dessin envoyé à Colin d'Amiens pour l'instruire dans les moindres détails de la manière dont Louis XI voulait être représenté sur son tombeau, le fondateur de l'ordre, vêtu en chasseur mais représenté sur un monument officiel, ne porte pas de collier. Il ne jugeait pas nécessaire d'obéir aux statuts qu'il a approuvés. Charles VIII est sans ordre dans le buste du Bargello et l'ignorance du sculpteur italien ne peut servir d'excuse, on informait les artistes étrangers des usages de la cour de France. Louis XII apparaît sans collier dans la médaille frappée par la ville de Paris en 1498, effigie pourtant officielle (Repr. *Cat. Exp. l'Art du Val de Loire*, 1952, pl. XII, Cat. N° 41, où, d'une façon surprenante, il est affirmé que la tête du roi — particulièrement médiocre — est « inspirée par une peinture de Perréal »). Les prescriptions les plus draconiennes n'ont jamais été observées à la lettre; voyez les édits somptuaires.
La date de 1495 environ résulte du costume et de l'âge des modèles: environ 25 ans pour le roi, environ 18 ans pour la reine (mariée à 15 ans).
14. Ms. Stowe 955, fol. 17. La date de 1500-1505 environ est suggérée par le costume. Le *Livre d'amitié* a été dédié par Sala à Perréal après 1515 seulement, mais il est fort probable que les deux valets de chambre de Louis XII qui habitaient Lyon et partageaient les goûts littéraires et humanistes étaient liés d'amitié bien avant cette date. Le fond pourpre du manuscrit Stowe, fait à l'imitation des manuscrits antiques et carolingiens, est d'inspiration italienne. On le trouve par exemple dans les *Heures de la Vierge* de Marmitta (Gênes, Bibl. Berio Ms. S.S.) Reprod. M. Salmi, *La Miniatura Italiana*, 1955, Pl. LXIV et LXV. Sous le portrait de Sala on distingue encore plusieurs inscriptions en lettres d'or; elles sont trop abîmées pour pouvoir être déchiffrées.
15. Ce manuscrit Lat. 4804 a été illustré à l'origine, en 1485, pour Louis de Bruges seigneur de la Gruthuyse. Il passa à la fin du XVe siècle dans la bibliothèque de Louis XII qui, après son avènement au trône, en 1498, a fait repeindre le portrait du destinateur dû à un artiste flamand pour se faire représenter lui-même en compagnie de deux de ses courtisans. Ces repeints sont nettement visibles. Le modelé des visages est plus lisse et plus dense, les contours sont plus accentués que dans les autres enluminures de Perréal car il a eu à recouvrir ici une couche de peinture préalable au lieu de travailler librement sur le parchemin. On observe une nette différence entre la couleur chaude des parties retouchées par Perréal et les tons froids et clairs du reste de la composition exécutée une quinzaine d'années plus tôt par un atelier flamand.
16. On en trouvera facilement la reproduction dans *Burl. Mag.*, Sept. 1950, fig. 13.
17. Le modèle vêtu d'hermine est un prince. Il ressemble beaucoup à Louis XII et comme ce roi dans la médaille de Tours, de 1501, il porte au cou un nœud. La coiffure correspond à 1500 environ. Le fond de draperie (drap d'honneur) rappelle celui qui s'étend derrière le Louis XII du *Ptolémée*.
18. En effet, le dessin et le modelé des yeux, de la bouche et du nez ressemblent beaucoup à ceux d'Anne de Bretagne de la Bibl. Nationale. Ce qui est d'autant plus frappant qu'il s'agit de deux techniques très différentes, la facture libre de l'enluminure et le faire serré et uni de la peinture de chevalet. Il est impossible de juger du traitement des cheveux car ils sont usés et repeints. Les ombres ont également beaucoup souffert des usures dues aux anciennes restaurations.
19. Dans le Cat. des peintures françaises du Metropolitan Museum de New York, 1955, p. 26, j'ai mentionné que le nom de Perréal avait été prononcé à propos de ce tableau par E. M. Sperling et M. Goldblatt. Mais n'ayant alors aucune preuve à l'appui, je l'ai décrit comme une œuvre anonyme et comme le portrait français le plus remarquable peut-être qui nous reste du premier quart du XVIe siècle, en dehors des portraits de Jean Clouet.
20. J'ai publié le jeune seigneur barbu en 1938 (*Les Primitifs français*, fig. 192) comme attribué au Maître de Charles VIII et avec une date erronée, vers 1515. Le dessin de Ligny (fig. 191) devait porter comme légende « Le maître de Charles VIII », une erreur de mise en page y substitua « Ecole française ».
21. R. Longhi, *Officina Ferrarese*, 1934, p. 152.
22. Deux autres ont été reproduites dans l'article cité de Mlle Huillet d'Istria, de 1952.
23. J'avoue ne pas comprendre quel critère a pu servir à Mlle Huillet d'Istria pour déclarer que le portrait de Sala, une des plus belles enluminures françaises qui nous restent de la fin du Moyen Age, n'est qu'une copie.
24. Un problème reste à résoudre qui ne semble pas avoir retenu l'attention des chercheurs: la substitution possible des têtes des deux courtisans dont l'identification courante (le duc Pierre II de Bourbon et Etienne de Vesc) n'est pas prouvée. Il ne pourra être sérieusement étudié qu'au Laboratoire, par l'examen sous divers rayons.
25. Le même geste apparaît souvent dans les portraits flamands du début du XVIe siècle; ce sont précisément des œuvres des italianisants.

Strasbourg

Suite de la page 23

Picasso apparaît au centre d'un autre mur, avec la petite nature-morte encore cubiste du Paquet de Tabac (1921), la « Liseuse », d'une densité monumentale, de la même année, et un de ces « Minotaures » (1929) qui ont précédé la fondation de la revue du même nom en 1933. Une de ces somptueuses natures mortes allongées de Braque (1924) et la « Femme au panier » de Juan Gris (1927) complètent cet ensemble de cubistes après le cubisme.

Enfin ces mêmes années sont évoquées par des œuvres de Pascin (une première fois représenté vers 1914), de Soutine (un magnifique « Bain de pieds » de 1927) et un des derniers« Nymphéas » de Claude Monet, par un paysage de Bonnard, deux œuvres de Suzanne Valadon et un Gromaire.

Une légère entorse à la chronologie a dû être faite dans la salle suivante, une des plus agréables du Musée, puisqu'elle offre la vue inoubliable sur le portique de la cour d'honneur, le flanc sud et la flèche de la cathédrale. On y a groupé des œuvres nettement figuratives s'échelonnant entre 1925 et 1957 : deux naïfs : la belle « Bataille des Eléphants » de Bauchant (1925) et la «Visite chez Léautaud » de Desnos (1953), occupent un mur, formant pendant à deux œuvres tardives de Chagall : « Le Visiteur » de 1956 et les « Amants de Vence » de 1957. Autre opposition : avec des esthétiques diamétralement contraires, voisinent la juvénile « Ambassadrice » de Marie Laurencin dans un cadre argent et miroir, très « 1925 », dont semble l'avoir dotée Nicole Groult, première propriétaire du tableau, et l'inquiétant portrait de la journaliste allemande Silvia von Harden, par Otto Dix, peint en 1926.

Dans la salle suivante domine l'abstraction. Sur un mur sont confrontés deux Miró de 1935, un Hélion de 1937 et deux Baumeister, de 1939 et de 1946. Ailleurs, une nature morte figurative de Nicolas de Staël (vers 1940) voisine avec un Max Ernst surréaliste de 1935 et un délicat Giorgio Morandi : « La Cour de la maison de l'artiste » à Bologne, vers 1955.

Mieux « chronométré » et aussi d'une tenue coloriste plus soutenue, le mur voisin juxtapose : de 1942 un Charles Lapicque et un Maurice Estève ; de 1943, le fameux « Paysage iroquois » d'André Masson, peinture exécutée aux Etats-Unis et qui peut être considérée comme point de départ de la peinture américaine d'avant-garde. Mais la plus curieuse œuvre de ces années, présentée dans ce cadre, c'est sans doute le « Dépiquage aux Javelles » de Dufy, datant de 1945, où l'on voit ce maître, sans rien abandonner de sa propre tradition, organiser, presque à la manière des abstraits, des surfaces aux couleurs vives, sur un dessin dont la liberté n'exclut pas un rendu presque documentaire. On se souvient de cette suite agricole présentée en 1953 à la Galerie Louis Carré ; isolée de son œuvre et présentée parmi des peintures de la même époque, elle prend une signification assez extraordinaire. Enfin de 1947 date un « Chant du coq au matin » de Bazaine. De 1947 également et de 1948 deux compositions abstraites de Nicolas de Staël, intégrées dans un ensemble d'abstractions aux noirs et blancs dominants : un Hartung de 1947, deux Vieira da Silva de 1952 et 1953, deux Dubuffet de 1952 et 1959 et une « Chute des feuilles » de Bissière, de 1962, d'une extraordinaire densité.

La dernière salle est instructive à plusieurs points de vue. Elle comprend surtout des tableaux de grandes dimensions, œuvres abstraites de la génération née après 1900, voisinant avec des créations récentes de maîtres ayant dominé la première moitié du siècle, ou y ayant fait figure de novateurs toujours renouvelés : deux Riopelle (Canadien) orchestrés avec une extraordinaire maîtrise de la matière et de la couleur (1952 et 1956) ; un éclaboussement noir et rouge sur fond blanc de Mathieu, un Wifredo Lam (Cubain) de 1950, un Matta (Chilien) de 1956-1957, un Bram van Velde (Hollandais) de 1958, un Lanskoy de 1960, un Atlan de 1958 et un Poliakoff de la même année constituent un panorama de l'art abstrait des dernières années ; il s'y trouve même une œuvre à référence historique : le grand « Triptyque de Budapest » de Fautrier, peint en 1956, l'année des événements de Hongrie.

Sur d'autres murs, les maîtres du premier tiers du siècle, déjà rencontrés dans les salles précédentes, affirment une verte vieillesse : « La Partie de campagne » de Léger (1953), « Les Pigeons perchés » et un grand dessin de Picasso (1960), des « Poupées » de Jean Arp (1962). Plus jeunes, Max Ernst, avec son « Enseigne pour une école de mouettes » (1957) et André Masson (« Les Comédiens tragiques », 1962), qui comme Arp viennent du surréalisme, maintiennent une relative figuration qui peut-être indique des issues vers une évolution future des tendances abstraites. Balthus, récemment nommé à la direction de la Villa Médicis, pourrait, avec une grande composition figurative très poétique, constituer une autre échappatoire. Citons enfin, dans le même ordre d'idées, Ben Nicholson, né comme Ernst en 1891, et le trop tôt disparu Wols (mort en 1951, à peine âgé de trente-huit ans).

On reprochera sans doute à cette exposition des absences majeures : Mondrian, Modigliani, Chirico, Alberto Giacometti, Jackson Pollock ; nous sommes les premiers à les déplorer. Ces absences sont dues à la difficulté rencontrée à se procurer de leurs œuvres. D'autres maîtres ne sont peut-être pas représentés par des peintures suffisamment caractéristiques. Mais l'opinion générale semble excuser ces manques, en faveur de l'atmosphère qui règne dans l'ensemble des salles, avec une absence voulue de pédanterie, un éclectisme à la fois rétrospectif et — espérons-le en toute modestie — clairvoyant.

Le public séduit par l'indéniable qualité de ces toiles apprécie l'enseignement qui se dégage de leur rapprochement. Loin d'être désorienté, il suit le cheminement de cette évolution picturale et ce qui aurait pu lui paraître insolite dans les dernières manifestations se rattache désormais pour lui aux œuvres plus anciennes, aux disciplines dont successivement elles sont issues.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez à Strasbourg voir l'exposition qui sera ouverte jusqu'à la fin du mois de septembre. Le catalogue, établi par l'auteur de l'article que vous venez de lire, guidera parfaitement votre visite et restera une source utile de documentation et de références.

Ventes

Suite de la page 46

Paris, Palais Galliéra, 18 juin.

Me R. G. Laurin dispersait une remarquabl collection de porcelaines de Chine, de très rares faïences d'Isnik et de Rhodes et d majoliques italiennes. Parmi celles-ci, u très beau plat de Deruta du XVIe siècle, décor bleu et chamois représentant le lion d Saint-Marc (diam. 40 cm.) a été vend 21 000 fr. Les pièces d'Isnik (l'ancienn ville de Nicée en Turquie) étaient spéciale ment intéressantes par leur décor et leu qualité. Signalons un plat du XVIe siècle à motifs verts et bleus d'écailles de poisson avec des palmes en réserve blanche (diam 34 cm.) qui a atteint 18 500 fr., et un vase couvert du XVIe siècle, orné de tulipes, de jacinthes et d'œillets rouges et bleus 21 000 fr. (haut. 27 cm.). D'autre part, un beau plat de Rhodes (XVIe siècle) dont le fond représentait quatre bateaux gréés de voiles bleues a été adjugé 6000 fr.

Londres, Sotheby, 25 juin.
Collection Fribourg.

Si, en peinture, le goût de René Fribourg n'était pas infaillible, il était remarquable au contraire pour les porcelaines et les boîtes d'or. Sa collection de porcelaines montées, notamment, était exceptionnelle.

Le premier jour de la vente totalisa la somme record de £180.950. Les lots les plus remarquables étaient :

Une très rare pièce en porcelaine de Meissen, par Georges Fritzsche, datant de 1728 environ. Elle est en deux parties : un berceau de feuillages et de fleurs, et une figurine représentant un chinois, inspirée des biscuits de Chine, aux couleurs très fraîches et délicates. Haut. 25 cm. £4.000.

Deux singes en porcelaine de Meissen, avec monture en bronze doré garnie de fleurs de Vincennes, d'époque Louis XV. Haut. 20 cm. £12.500 la paire.

Un groupe très rare, en porcelaine de Meissen représentant deux musiciens sur un canapé, par J.-J. Kaendler : une dame vêtue de noir jouant du luth près d'un flûtiste portant un habit rouge. On ne connaît que trois autres exemplaires de ce sujet. Larg. : 28 cm. £7.500.

Deux superbes groupes représentant des chevaux avec leurs grooms par J.-J. Kaendler. Haut. 29,5 et 32 cm. La paire a été vendue £20.000.

Très rare paire de chameaux en porcelaine de Meissen devant un palmier de bronze doré. Monture allemande du XVIIIe siècle. Haut. totale : 42 cm. M. Fribourg les avait achetés £420 à la vente Eckstein, chez Sotheby en 1949. Le 28 juin dernier, ils ont été vendus £8.000.

Un superbe Arlequin, tenant un pichet, en porcelaine de Meissen, par J.-J. Kaendler. Les couleurs sont remarquablement fraîches et brillantes. C'est un des plus beaux exemplaires de ce modèle très recherché. Haut. 16 cm. £9.000.

Deux très beaux perroquets en porcelaine de Meissen, dans une monture de bronze doré formant un candélabre à trois branches orné de fleurs de Vincennes. Haut. 37 cm. Ces deux pièces provenaient de la collection du prince Henckel-Donnermarsch. Ils avaient été vendus £4.200 chez Sotheby en 1958. Ils ont été adjugés £19.000 à la vente Fribourg.

Un charmant panier de fleurs en porcelaine de Vincennes provenant de la collec-

ENRICO BAJ

Suite de la page 38

Dans son *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil* (1661), Cyrano de Bergerac, se référant comme fera Baj au poème de Lucrèce, prête au Philosophe lunaire une théorie atomique qui vaut aussi bien pour le feu que pour la vue. Du premier il suggère qu'il est constitué d'une myriade de « petits corps » affectant les uns la forme ronde, les autres la forme pyramidale, ce qui explique qu'il ait « des effets différents, selon l'ouverture et la qualité des angles où la figure ronde se joint »: feu du poivre, feu de sucre, feu du fagot. Quant à la vue, « elle se fait... quand les tuniques de l'œil, dont les pertuis sont semblables à ceux du verre, transmettent cette poussière de feu qu'on appelle rayons visuels, et qu'elle est arrêtée par quelque matière opaque qui le fait rejaillir chez soi.» Intuitivement ou non, l'opération réalisée par Baj sur les miroirs redécouvre et nous fait recouvrer cette perspective.

« ... Qui le fait rejaillir chez soi »? Cyrano, s'autorisant, comme plus tard Lautréamont, de l'exemple du pou, nous laisse librement inférer que si nous, hommes, ne pouvons être que des mondes à l'égard d'animaux plus petits, nous risquons nous-mêmes tout au plus de démanger des animaux considérablement plus grands, qui échapperaient à notre système de référence et que, de ce fait, nous tiendrions pour des mondes, nous aussi. On sait que, dans l'*Histoire comique*, un tel argument vient étayer l'idée transcendante que l'homme n'a pas plus de titres à se donner pour construit à l'image de « Dieu » que ne saurait en avoir le chou: « Encore qu'un chou que vous coupez ne dise mot, il n'en pense pas moins » (d'autant qu'il est indemne de « péché »).

Les plus grands voyages imaginaires, *Gulliver* compris, ne nous ont jamais été offerts que moyennant notre aptitude à de continuels « rétablissements » au sens gymnastique et même acrobatique du terme. La seule manière qui nous soit donnée de progresser dans ce domaine est, à chaque étape, de revenir toucher terre pour pouvoir en rebondir. « Se donner l'estrapade » (au sens ancien de s'élever pour retomber ensuite), c'est à quoi excelle le petit roi solaire de Cyrano, qui puise son sang dans une grenade de rubis. Le rossignol, seul être immuable juché sur son épaule — Baj, quoi qu'il fasse, peut être assuré de son charme — nous lestera de son gay-savoir toutes les fois qu'il nous faudra regagner notre planète et à nouveau compter avec les brutes.

De leur nombre se détachent, dans une toute récente période de l'œuvre de Baj, divers avatars du « général en grande tenue », ce qu'inoubliablement Péret a traduit par « gros doré en pleine misère ». Montagne d'importance, quoique susceptible d'accoucher tout au plus d'une souris mentale, ce phénomène de foire n'en constitue pas moins une survivance menaçante, surtout de l'instant où il se pique de « guerre psychologique » et pour cela nourrit de Clausewitz et de Mao-Tsé-Toung son minuscule rongeur. Chaque fois qu'à Paris je passe par la galerie du Palais-Royal — du côté où venait s'asseoir Charles Fourier, qui a si bien su jauger ces babioles — j'ai un regard pour les vitrines rutilantes de croix, médailles, crachats et moindres postillons qui y subsistent. Sans Baj, je verrais moins bien les torses de baudruche qui se bombent derrière eux.

La compagne du général offre nécessairement une cible mouvante plus nuancée. Une superbe proclamation du genre « Moi Général Matrac...» n'entraîne pas toujours en contrepoint l'exaltation publicitaire — à fendre l'âme — des capacités et des vertus de son épouse légitime. Les attributs de la féminité concèdent malgré tout une partielle immunité à cette dame d'ouvroir. Le contexte poétique dans lequel ici elle se mire souligne, d'ailleurs, qu'un cran provisoire vient modérer la férocité. C'est qu'il faut garder au moins une échappée sur

> *de longues mains blanches avec des ongles de verdure fraîche et des phalanges de rosée*

dont Péret parle — et c'est bien en ces termes qu'un ruisseau pourrait chanter.

---

tion Roseberry. Des roses, des giroflées, des œillets bigarrés, des capucines, des soucis, des pavots sont disposés dans un panier fait d'un treillis ajouré vert, blanc et or. Haut. 45 cm. £11.500.

Paris, Palais Galliéra, 27 juin.

Maître Ader et Maître Laurin présentaient, outre les tapisseries et les meubles estampillés dont nous avons parlé, un bel ensemble de porcelaines de la Compagnie des Indes et de porcelaines montées. Parmi celles-ci, un petit flambeau à deux lumières, en bronze ciselé et doré, à décor de feuilles et de fleurs, avec figurine de Saxe, « le Veilleur assis », sur un modèle de Kaendler, a été vendu 10 000 fr.

VERRES

Londres, Sotheby, 24 juin.

Cette vente de verres anglais a vu la dispersion d'une collection extrêmement spécialisée, réunie avec un soin et un discernement remarquables au cours de longues années. Le total atteint pour 82 verres a été de £29.000.

La pièce la plus importante était un gobelet de Jacob Verzelini gravé à la pointe de diamant, daté de 1583. Il a été vendu £6.500.

Jacob Verzelini était un fabricant vénitien de verres qui s'établit en Angleterre et obtint de la reine Elisabeth en 1575 un privilège pour la fabrication de verres anglo-vénitiens.

ARGENTERIE

Londres, Christie, 29 mai.

La plus attendue et la plus spectaculaire des ventes d'argenterie cette année a certainement été celle de la superbe collection d'argenterie royale anglaise vendue par Lord Brownlow. Une grande partie des pièces provenaient de la vente royale de 1808. Le prince de Galles, qui se sépara de sa femme cette année-là, demanda des fonds au Trésor pour aménager ses nouveaux appartements. Sa requête fut accueillie favorablement, sauf en ce qui concernait la fourniture d'un nouveau service d'argenterie. Certaines pièces de la collection royale, considérées comme démodées, furent alors mises en vente. Lord Brownlow put en acheter une grande partie.

Le total des 24 lots de la vente fut de £141.300; le prix le plus élevé: £22.500, a été atteint par un service de table Georges III gravé aux armes royales.

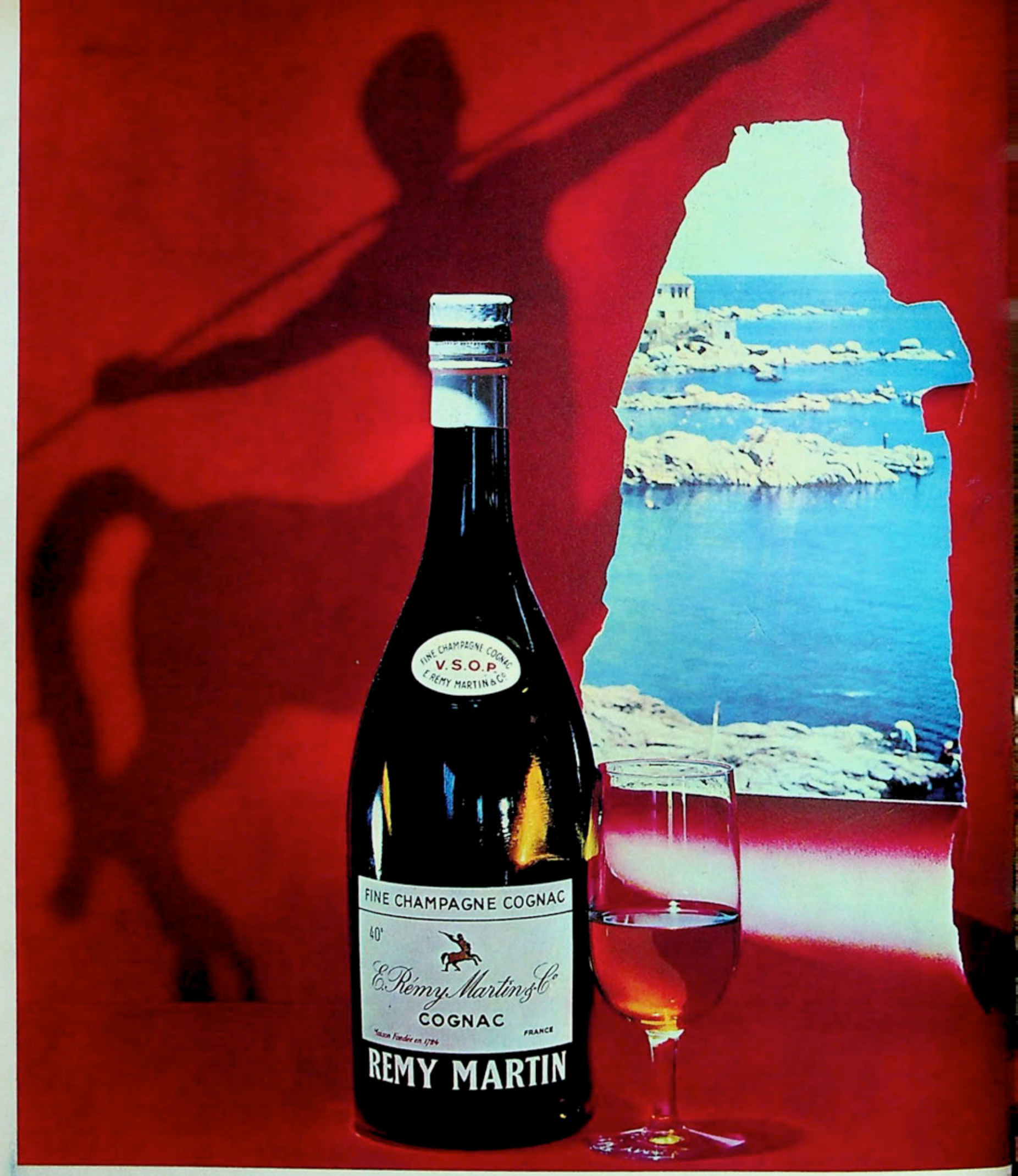
Parmi les objets spécialement remarquables, il faut citer une boîte à mouches, en or et émail, rehaussée de diamants, exécutée pour la reine Marie II d'Angleterre et portant son monogramme, adjugée £8.500, et une série de quatre appliques en argent à deux lumières, l'une signée de George Garthorne, 1692. Elles sont marquées du monogramme de Guillaume III et de la reine Mary sous la couronne royale. Haut. 39,5 cm. Elles ont été adjugées £4.800.

EXTRÊME-ORIENT

Londres, Sotheby, 28 mai.
Objets d'art chinois de la collection V. W. Shriro.

On a payé le prix surprenant de £10.000 pour un extraordinaire vase rituel à deux anses en bronze (Kuei), du début de l'époque Chou (1025-256 av. J.-C.). Cette enchère reflète la très nette montée des prix offerts depuis deux ans pour des bronzes chinois.

Le prix atteint par un tableau, un objet d'art ou un meuble ancien est fonction de différents facteurs qui lui sont propres: nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.



REMY MARTIN

REMY MARTIN
A LA LÉGÈRETÉ DE LA FLAMME,
LA CHALEUR DE L'AMITIÉ.
IL DONNE LE FEU DE LA JEUNESSE.

puissant léger

ARTIN n'élève qu'une seule qualité de Cognac

L'ŒIL

andré breton / yves tanguy

VOLIERE

PIERRE MATISSE NEW YORK

Reproduction en fac-similé tirée à deux cent cinquante exemplaires d'un manuscrit d'André Breton illustré par Yves Tanguy. Les vingt-deux premiers exemplaires comportent un texte autographe et un dessin original.

L'exemplaire six cents francs / Il reste quelques exemplaires de tête au prix de onze cents francs.

DISTRIBUE EN FRANCE PAR LES EDITIONS DE L'OEIL
3 RUE SEGUIER, PARIS 6

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 105 · SEPTEMBRE 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Vittore Carpaccio, *par M.-G. de La Coste-Messelière* 2
La Tenture des Rinceaux, *par Madeleine Jarry* 12
Le Musée Matisse à Nice, *par Rosamond Bernier* 20
Ipoustéguy, *par Luce Hoctin* 30

L'ŒIL de l'architecte

Propos de Marcel Breuer, *recueillis par Guy Habasque* 36

Les livres sur l'art 44

L'ŒIL du décorateur

Une maison de garde-chasse transformée en Ile-de-France 52
La Biennale des Antiquaires à Florence 58

Photographies

Photographies en noir: *Ferruzi, Anderson-Giraudon, Walter Steinkopf:* Vittore Carpaccio; *National Museum, Stockholm, Jean-Pierre Vieil, French & C°, New York, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, G.M.N.:* La Tenture des Rinceaux; *Marc Lavrillier:* Le Musée Matisse à Nice; *Robert David, Etienne Hubert, Luc Joubert:* Jean Ipoustéguy; *Ben Schnall, Warren Reynolds, Jan Vesnel:* Marcel Breuer; *Pierre Berdoy:* Une maison de garde-chasse transformée en Ile-de-France; *A. Frequin, P. Golendorf, Marc Lavrillier:* La Biennale de Florence.

Photographies en couleurs: *Fiorentini: page de couverture; Giraudon: page 9; Scala: pages 10-11; Marc Lavrillier: pages 12, 25 et 26.*

Notre couverture: *Vittore Carpaccio:* Histoire de sainte Ursule. L'Arrivée des ambassadeurs anglais. *Détail. Venise, Académie.*

Notre prochain numéro *vous apportera des documents inédits sur l'architecture intérieure, les formes et les styles d'aujourd'hui dans le monde entier.*

ABONNEMENTS

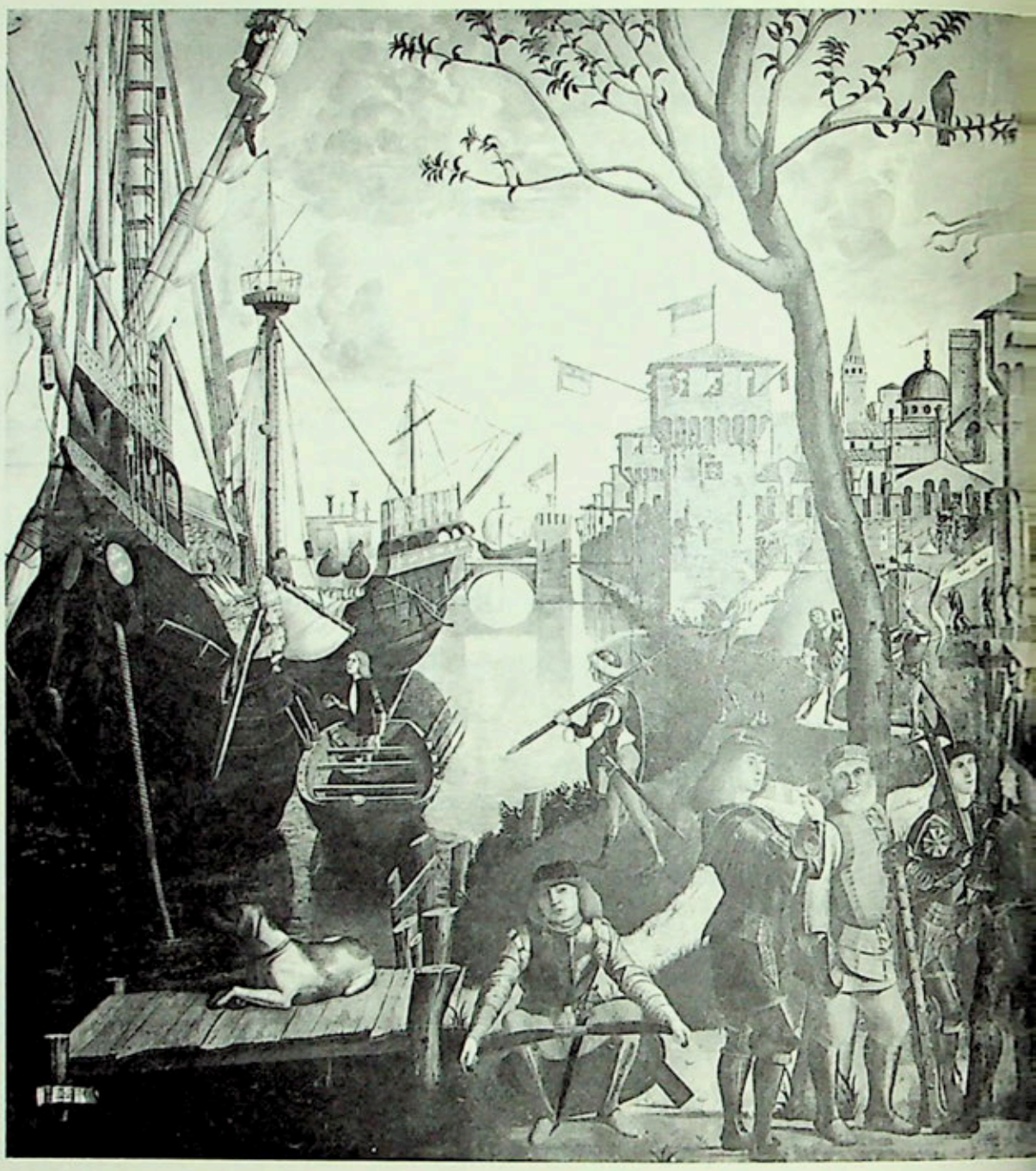
France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

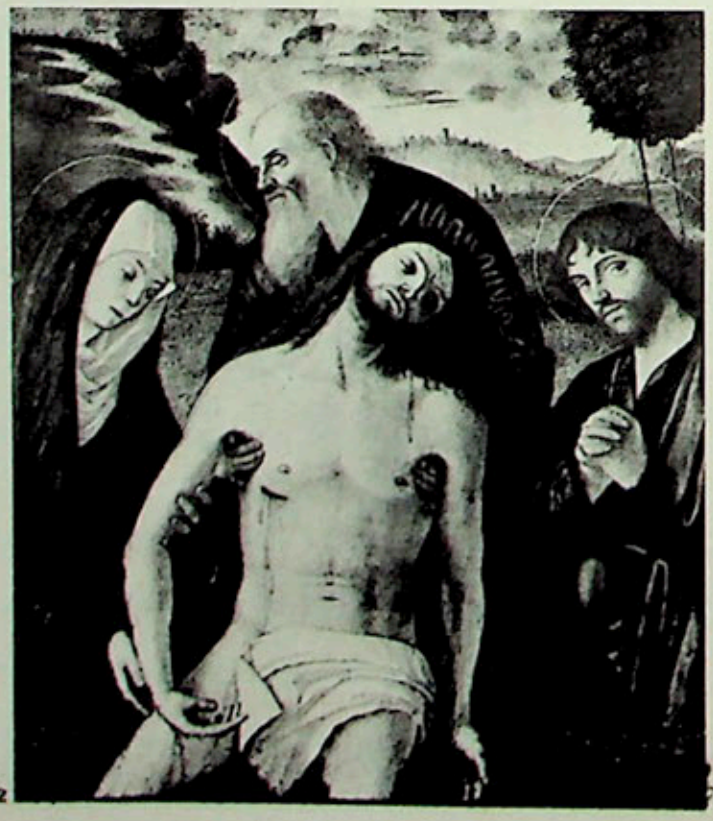
par M.-G. de La Coste-Messelière

VITTORE CARPACCIO

Cette année, l'exposition du Palais Ducal à Venise, permet de voir côte à côte presque toutes les œuvres du grand peintre



1

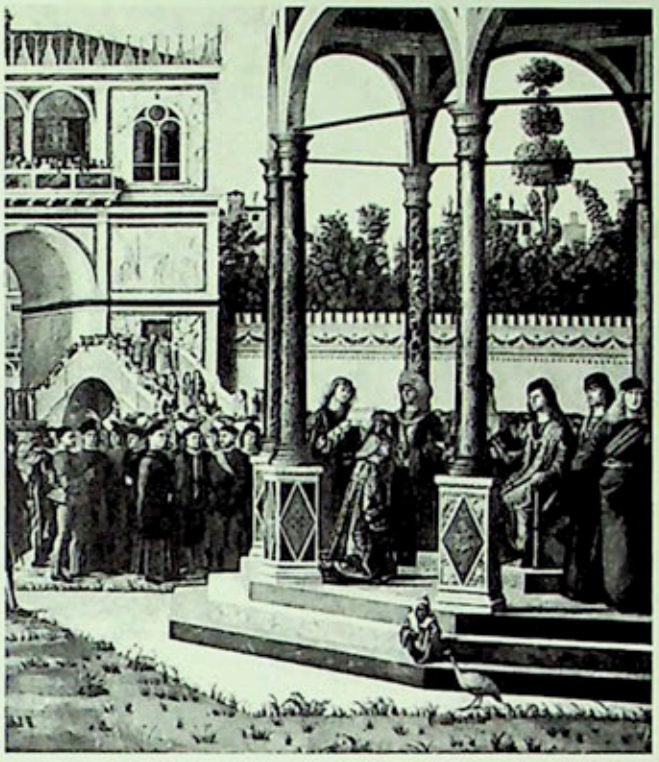


2

3

4

5



1 L'Arrivée de sainte Ursule à Cologne. *Toile. 280×255 cm. Peint en 1490 pour la Scuola di Sant' Orsola. Venise, Académie.*

2 La Déposition du Christ. *Bois. 43×38 cm. Vers 1480? Florence, collection Contini-Bonacossi.*

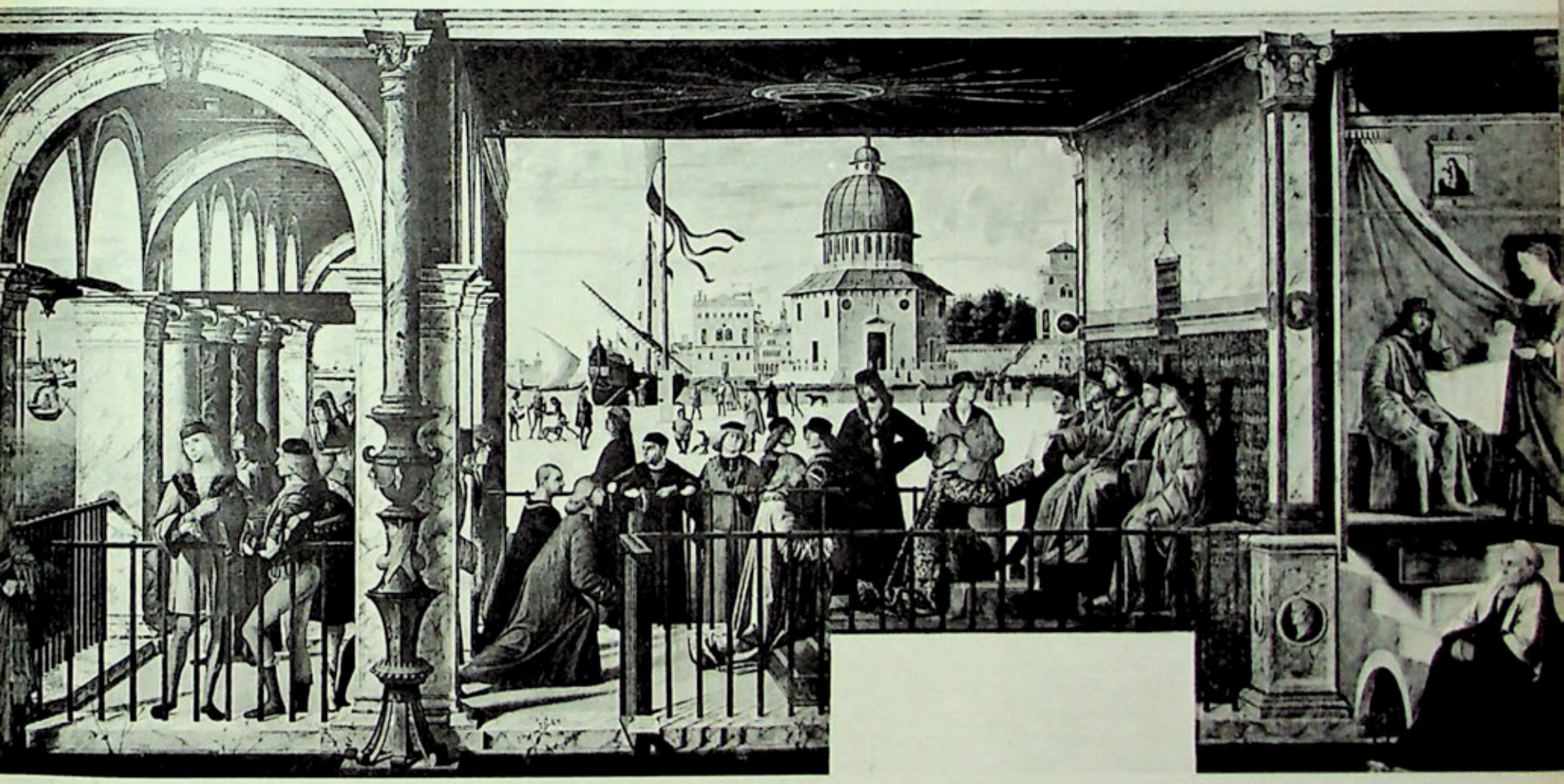
3 La Vierge en trône avec quatre saints. *Bois. 180×164 cm. 1475-1480. Musée de Vicence.*

4 *Etude pour un personnage du* Départ de sainte Ursule. *Pierre noire rehaussée de blanc. 22,4×11,2 cm. Princeton, University Art Museum.*

5 Le Retour des Ambassadeurs. *Peint pour la Scuola di Sant'Orsola. 1495. Détail. Venise, Académie.*

6 L'Arrivée des Ambassadeurs anglais. *Peint vers 1495. 275×589 cm. Venise, Académie.*

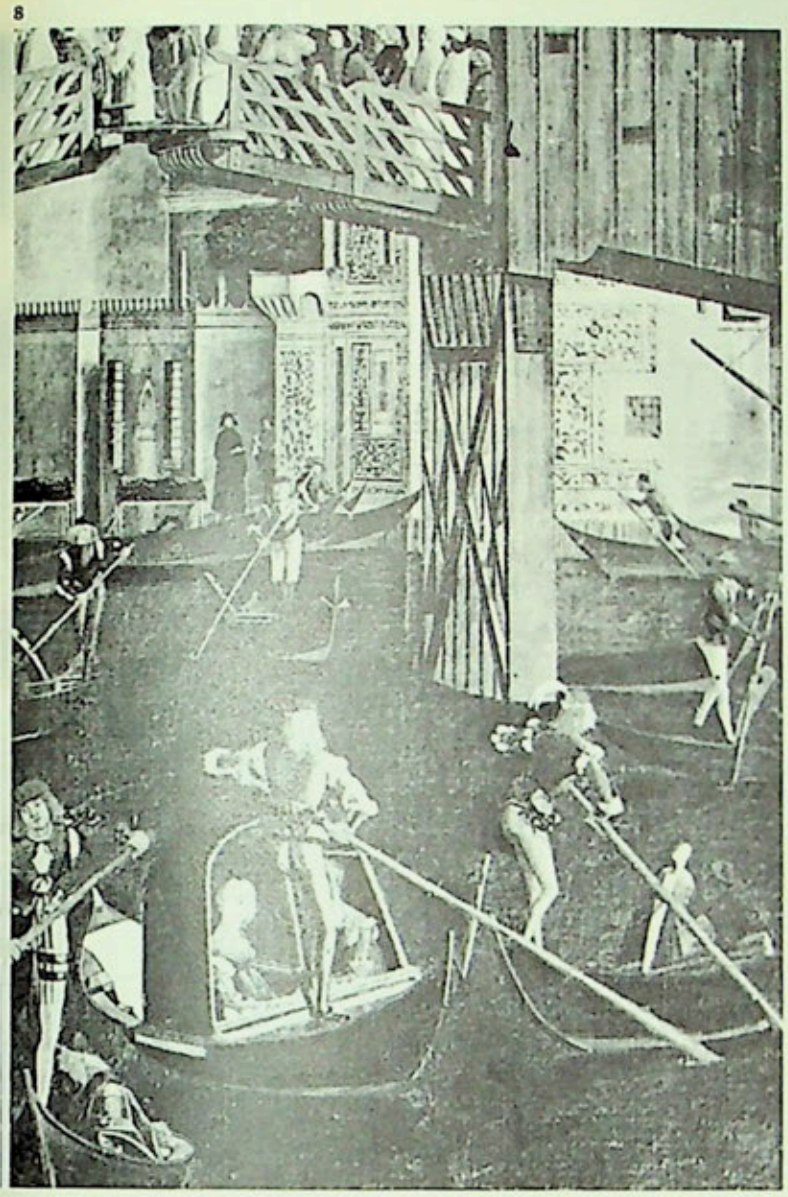
6



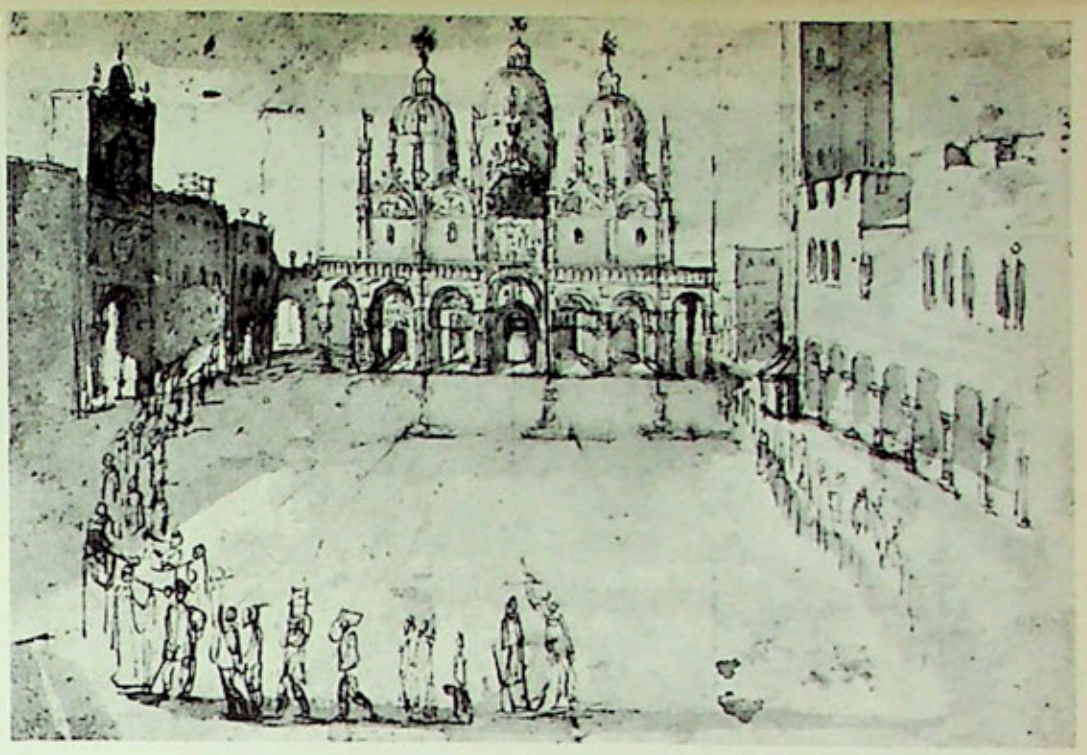
Une place ensoleillée entre des palais blancs et roses rythmés de loggias et de portiques, un horizon d'eau où les voiles et les mâts s'estompent dans une brume dorée, c'est l'image de Venise qui demeure au-delà du présent touristique agité, parce que quelques-uns de ses peintres ont su, au cours des siècles, en fixer la sérénité rayonnante et nous incitent à la rechercher, à la redécouvrir.

Carpaccio est un de ceux-là. Son œuvre rassemblée actuellement au Palais Ducal ressuscite une vision où l'imagination poétique se mêle à l'observation la plus aiguë pour évoquer, au-delà de toute représentation littérale, ce qu'était Venise à l'époque de sa splendeur, quelles étaient ses certitudes et ses richesses, ses plaisirs et ses rêves.
Mais la portée de l'exposition dépasse largement le charme de cette évocation radieuse. Carpaccio n'apparaît plus aujourd'hui comme un « illustrateur » de la vie vénitienne, un élève doué de Gentile Bellini, selon la conception née de la réaction à la ferveur enthousiaste de Ruskin et de ses disciples. Depuis quelques années, le catalogue mieux défini de son œuvre, des attributions nouvelles et convaincantes concernant notamment le début de sa carrière, une analyse approfondie des peintures connues depuis longtemps mais regardées avec une plus grande attention critique, tout cela révèle une personnalité beaucoup plus riche et complexe qu'il n'apparaît au premier abord.
Les travaux les plus récents qui lui ont été consacrés et, en dernier lieu, l'étude donnée par P. Zampetti dans le catalogue de l'exposition démontrent que l'héritage de Mantegna, l'ascendant de Giovanni Bellini, l'apport décisif d'Antonello de Messine, la connaissance des Flamands à travers lui, ne suffisaient pas à « expliquer » Carpaccio. Il faut tenir compte également de l'influence ferraraise, du milieu artistique d'Urbin et de Piero della Francesca, de la culture ombrienne découverte peut-être à travers les œuvres romaines de Pérugin et de Pinturicchio.
L'exposition vient à point pour permettre de confronter les œuvres, de contrôler les hypothèses auxquelles elles ont donné lieu, de préciser peut-être une chronologie qui reste difficile.
Grâce aux prêts des collections privées, des musées d'Amérique ou d'Europe — l'Ermitage, le Musée Pouchkine ont envoyé leurs dessins — l'essentiel de l'œuvre est rassemblé autour des grands décors des « scuole » qui ont pu être reconstitués.
Ce regroupement est spécialement décisif pour l'étude des débuts de Carpaccio et des expériences qui ont précédés la célèbre suite de la « Légende de Sainte Ursule ».
La venue d'Antonello de Messine à Venise en 1475-1476 a profondément marqué le milieu dans lequel s'est formé Carpaccio, en révélant aux peintres de la lagune un univers pictural où la lumière, modelant des formes simples, équilibre la composition et donne à la surface peinte une densité nouvelle. Cette découverte s'est-elle accomplie pour Carpaccio à travers Montagna, Alvise Vivarini, Giovanni Bellini ou par le contact direct des œuvres d'Antonello? Il est probable qu'il n'a ignoré ni les œuvres que celui-ci avait laissées à Venise, comme la « pala » de San Cassiano, ni bien sûr les réactions de ses condisciples.

8



9



7 Ambassade des amazones près de Thésée. *Bois. 102×142 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.* Vers *1495-1500.*

8 Miracle des reliques de la Croix. *Peint en 1494 pour la Scuola di San Giovanni Evangelista. Détail. Venise, Académie.*

9 *Attribué à Carpaccio:* Procession Place Saint-Marc. *Plume et lavis brun. 13×19,5 cm. Zurich, coll. part.*

10 Portrait du doge Leonardo Loredan. *Vers 1501-1502. Bois. 71×55 cm. Bergame. Collection particulière.*

10

Quoiqu'il en soit, ses premières œuvres, que l'on peut situer vers 1480, le « Salvator Mundi » de la collection Contini-Bonacossi, la « Vierge en trône avec quatre saints » du Musée de Vicence (voir fig. 3) donnée pour la première fois à Carpaccio par R. Longhi en 1946, reflètent essentiellement l'influence d'Antonello par leur ordonnance ferme et la structure même des visages sculptés dans la lumière. L'attribution du tableau de Vicence est discutée. Mais la restauration effectuée pour l'exposition a rendu à la peinture une qualité tonale qui contribuera peut-être à vaincre ces réserves.

« La Déposition du Christ » (voir fig. 2), un peu postérieure sans doute, se rattache à la même source d'inspiration, très apparente encore dans la disposition calculée des figures que souligne un éclairage accentué. L'exposition est une bonne occasion de constater combien le polyptyque de la cathédrale de Zara est également une œuvre significative à cet égard. Plus tard, l'ascendant du peintre de Messine se tempérera par le fait d'autres expériences, d'autres curiosités, par l'affirmation progressive d'une personnalité originale.

En 1490, Carpaccio signe, et date, sa première composition pour le cycle de « La Légende de sainte Ursule » (qui n'est pas, en fait, le premier épisode de l'histoire): « L'arrivée de sainte Ursule à Cologne » (voir fig. 1). Il achèvera cinq ou six ans plus tard le décor de la « scuola » avec les scènes des Ambassadeurs (voir fig. 5 et 6) et « Le Départ des fiancés ».

La réalisation d'une grande suite comme celle de Sainte Ursule, intervenant à ce moment précis de la carrière de Carpaccio, constitue un fait important. L'ampleur du programme qui lui était proposé lui a permis de trouver son rythme, de développer ses intuitions, de découvrir ses possibilités avec une vivacité qu'il n'aurait peut-être pas soutenue en multipliant les tableaux d'autel et les compositions religieuses indépendantes: lorsqu'à la fin de sa vie il reviendra à ce genre de peintures, au thème de la « Sacra Conversazione » notamment, dont l'exposition présente plusieurs exemples, il s'éloignera rarement des modes établis par Giovanni Bellini alors que, pour le cycle de saint Etienne à la même époque, il saura encore explorer des horizons nouveaux.

Entre la scène où Carpaccio a représenté, dans une composition rigoureuse mais encore contrainte, l'arrivée de sainte Ursule et du pape devant Cologne assiégée par les Huns (voir fig. 1) jusqu'à la lumineuse vision de « L'Adieu des fiancés », il est aisé de déceler l'aisance croissante dans la distribution des scènes juxtaposées, le sens plus affirmé des perspectives harmonieuses qui s'ordonnent en profondeur, la conquête progressive d'un espace radieux que les palais de marbre, les collines boisées, la mer enfin viennent imprégner tour à tour de gravité, de poésie sereine ou de mélancolie.
Mais cette vision sans cesse élargie ne devient jamais un exercice de « paysagiste » virtuose, elle reste familière et accessible parce que Carpaccio l'anime de mille détails inattendus, de notations fines, de traits d'humour ironiques ou attendris. Le collier d'or qui brille sur un manteau de velours, la plume frissonnant dans une chevelure blonde ou le bas-relief à l'antique sur la façade d'un palais, le pot de fleur à la fenêtre de sainte Ursule et l'image de la Vierge au mur de sa chambre, le singe emmitouflé assis aux pieds du roi, le petit enfant raclant son luth au bord de l'eau ne sont pas des anecdotes choisies au hasard. Carpaccio les représente pour créer l'atmosphère d'une histoire encore plus belle, dont il s'enchante lui-même en narrateur plein de verve, en peintre irrésistiblement attaché à la saveur des choses et de la vie.
Cet accord entre l'équilibre des ensembles et la présence expressive des détails suppose l'assimilation de courants picturaux très divers. Avec l'autorité d'un peintre admiré, Antonello de Messine a orienté les peintres vénitiens vers l'expression de la densité des formes, vers l'approche plus subtile du réel que permet la technique de l'huile. Mais ses œuvres, pénétrées d'influences septentrionales, n'ont pas servi seulement de modèles: elles ont attiré l'attention sur les peintures flamandes existant alors à Venise. On trouve dans les inventaires des « collections privées » et des églises — Santa Maria dei Servi, par exemple — la mention de tableaux attribués à Van der Weyden, à Memling, à Van Eyck, et lorsque Carpaccio peindra les scènes de la vie de saint Georges et de saint Jérôme à la « Scuola degli Schiavoni », il y aura sous les yeux quatre peintures flamandes.
Quant à la maîtrise de Carpaccio dans l'organisation de la perspective, elle assouplit et précise à la fois la leçon d'Antonello. Les fuites d'architectures, les vues obliques adoptées comme pour permettre des jeux plus savants d'arcatures, des rythmes plus inattendus de marbres colorés et de trous d'ombre, dénotent une science si ferme, alliée à un sentiment si vif de la clarté spatiale qu'on a supposé (G. Perocco) des rapports directs entre Carpaccio et Luca Paccioli, le célèbre mathématicien disciple de Piero della Francesca, et peut-être des contacts personnels avec le milieu artistique d'Urbin où l'un et l'autre jouèrent un rôle de premier plan.
Mais Carpaccio a connu d'autres expériences. Les problèmes de construction dans l'espace abordés d'abord par les peintres florentins sont devenus une préoccupation commune dans le dernier quart du Quattrocento et ont donné lieu à des réactions diverses. Celle de Carpaccio

11 Les Funérailles de saint Jérôme. *Peint en 1502 pour la Scuola di San Giorgio. Toile. 144×210 cm. Venise, Scuola di San Giorgio.*

12 La Nativité avec deux donateurs. *Bois. 90,1×134 cm. 1505. Lisbonne, Fondation Gulbenkian.*

13 Le Triomphe de saint Georges. *Peint entre 1502 et 1510 pour la Scuola di San Giorgio. Détail. Venise, Scuola di San Giorgio.*

s'explique mieux si l'on tient compte, selon la suggestion de P. Zampetti, d'œuvres comme « La remise des clefs à saint Pierre », peinte en 1481 par Pérugin à la chapelle Sixtine, ou « Les Funérailles de saint Bernardin » à l'église d'Aracoeli. Les deux scènes se déroulent selon des compositions en perspective qui s'équilibrent à l'arrière-plan, de part et d'autre d'un édifice à plan central. Les monuments de ce type — temples circulaires, constructions polygonales à pans coupés — sont alors l'objet d'un intérêt tout particulier pour les architectes et pour les peintres curieux d'architecture (les fameuses « vues urbaines » de Baltimore, d'Urbin et de Berlin en sont des témoignages significatifs). Le fait qu'ils reviennent fréquemment dans les toiles de Carpaccio (« L'Arrivée des Ambassadeurs », fig. 6, « Le Triomphe de saint Georges » (détail) fig. 13) atteste cet intérêt et cette curiosité mais ne suffirait pas à autoriser un rapprochement avec les deux fresques romaines. Ce qui permet, par contre, de les évoquer à propos des peintures de Carpaccio, c'est la présence d'une même conception détendue de la perspective, d'un même accord entre le cadre et les personnages, dans une atmosphère empreinte de sérénité. Ce climat d'harmonie paisible, où l'émotion reste contenue et qui transpose le drame dans un registre excluant le paroxysme et la démesure est celui que Carpaccio a choisi pour peindre « Le Martyre de sainte Ursule » (voir fig. 19). Le massacre des pélerins à gauche s'estompe dans la confusion, à l'ombre des grands arbres qui isolent la scène. L'épisode crucial, la mort de la sainte, est un temps de silence au centre de la composition. Le guerrier qui rengaine son épée a l'attitude détachée et rêveuse des héros de Pérugin. Sainte Ursule agenouillée attend la flèche qu'un archer vêtu de brocart vient de tirer d'un superbe carquois damasquiné. Plutôt qu'un bourreau implacable, « ... n'est-ce pas », comme l'a écrit D'Annunzio, « Eros déguisé et sans ailes, qui demain déposera son arc pour s'abandonner à l'enchantement de la musique et faire un rêve d'une volupté infinie? »
C'est sans doute peu de temps après avoir achevé le cycle de sainte Ursule que Carpaccio peignit, d'après Boccace, « L'Ambassade des Amazones près de Thésée » (voir fig. 7). Plus d'un Parisien découvrira sans doute au Palais Ducal ce tableau qui appartient au Musée

12

13

14

15

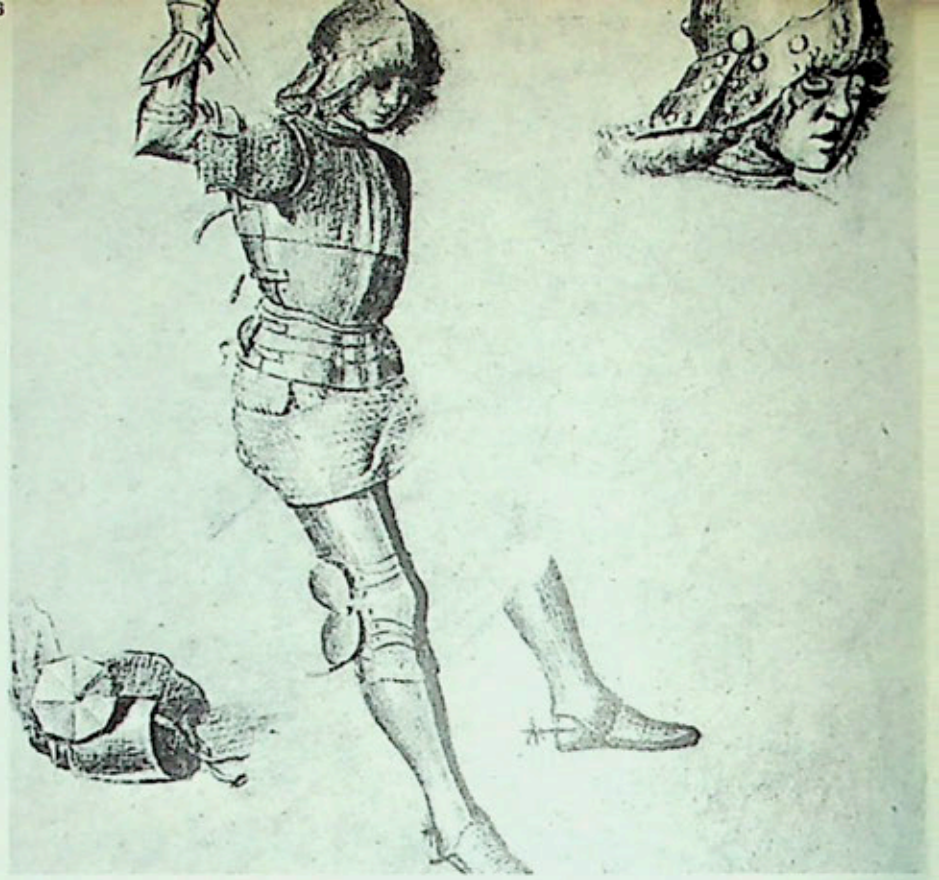
14 L'Adoration des Mages. *Dessin. Encre brune sur papier teinté. 197 × 250 cm. Florence, Musée des Offices.*

15 L'Annonciation. *Peint en 1505 pour la Scuola degli Albanesi. Toile. 127 × 139 cm. Venise, Ca d'Oro.*

Jacquemart-André. Le ton du récit « courtois » et précieux adopté ici pour décrire la chevauchée des blondes cavalières aux casques fantastiques évoque à nouveau Pinturicchio, le Pinturicchio des Appartements Borgia cette fois. La peinture est intéressante non seulement parce qu'elle met en lumière les composantes ombriennes du style de Carpaccio, mais aussi parce qu'elle représente l'un des rares thèmes « littéraires » de son œuvre. En la voyant près des cycles fameux de saint Georges ou de sainte Ursule, on reconnaît la fidélité de Carpaccio à certains décors, à certains types, on peut comparer, par exemple, le scribe attentif à gauche et celui du « Départ des Ambassadeurs », ou le lévrier assis devant la tribune du roi et celui qui assiste au « Baptême des parents de la Princesse », dans l'histoire de saint Georges. En même temps, cette composition empreinte d'une charmante irréalité témoigne de la diversité des « climats » que Carpaccio aime à évoquer.

Mais l'atmosphère qu'il préfère entre toutes et qu'il traduit avec le plus de bonheur est bien celle de Venise. Lorsque Gentile Bellini lui confie, en 1494, l'exécution de l'une des toiles de la « scuola » de Saint-Jean-l'Evangéliste illustrant les « Miracles de la Croix », il donne une vue animée du Grand Canal et du Rialto, il détaille avec joie la fuite des cheminées contre le ciel, la silhouette élancée des gondoliers, les éclats lumineux qui font briller leurs vêtements de soie (voir fig. 8). Il s'attarde aux « broderies » de marbre des palais, aux poutres du pont traversées de soleil (dont la perspective fait penser aux portes entrouvertes en trompe-l'œil des marqueteries d'Urbin), à la toison frisée d'un petit chien blanc, à la fine architecture d'un portique incrusté de médaillons « antiques ». Le miracle qui

16



16 *Etude pour une figure de saint Georges à cheval. Dessin rehaussé de blanc sur papier bleuté. 187 × 180 cm. New York, Metropolitan Museum.*

17 La Déploration du Christ. *Toile. 145 × 185 cm. Vers 1505. Musée de Berlin.*

18 Le Sang du Rédempteur. *1496. Toile. 62 × 160 cm. Musée d'Udine.*

Pages 10-11

19 Martyre des pélerins et funérailles de sainte Ursule. *Peint en 1493 pour la Scuola di Sant'Orsola. Toile. 271 × 561 cm. Venise, Académie.*

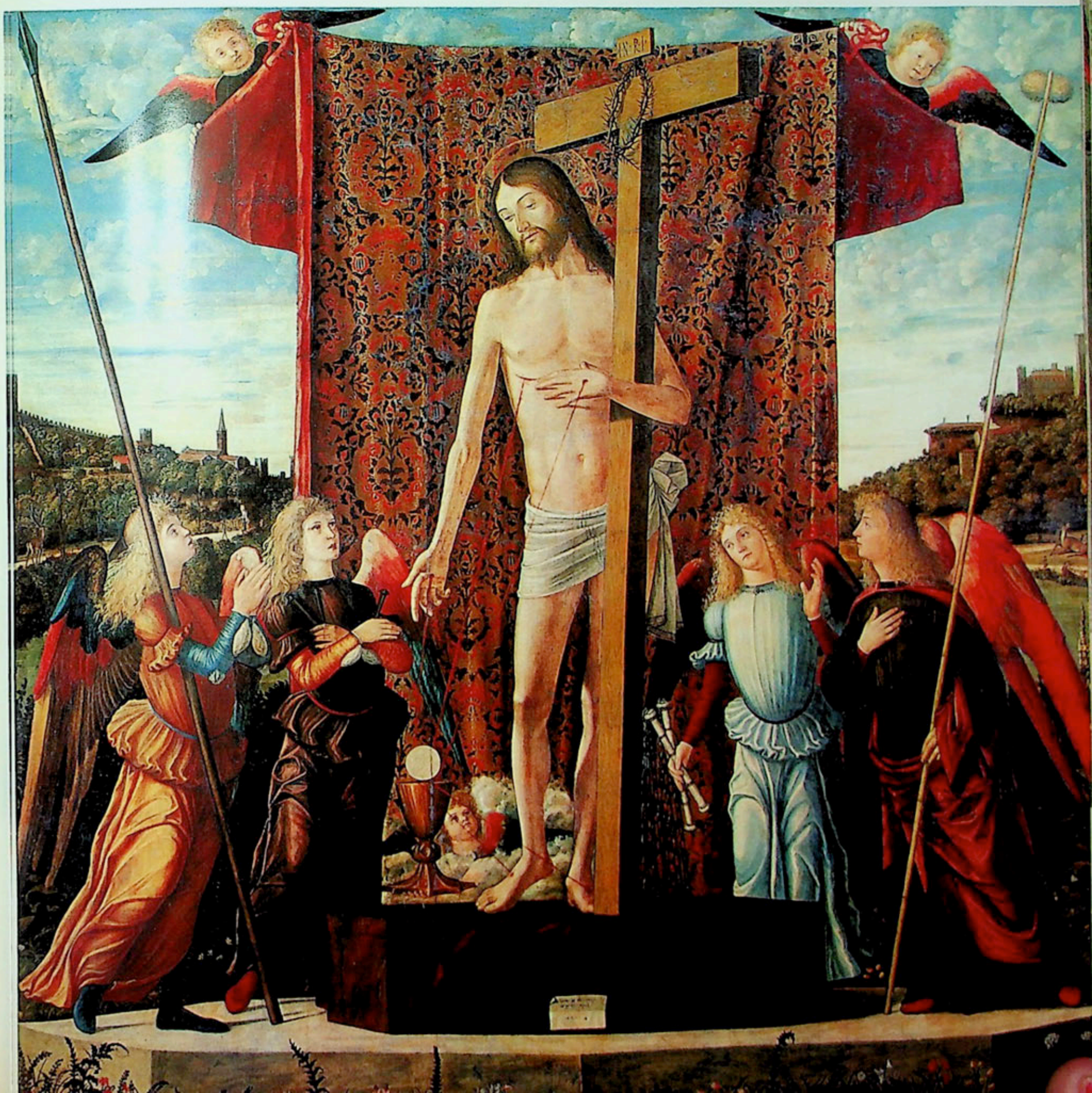
s'y déroule est à peine le prétexte de la composition. Il ne semble guère émouvoir en tout cas les heureux Vénitiens qui poursuivent leu paisible promenade sur le canal.

En revoyant ensuite à l'Académie les autres tableaux de la série, exécutés par Gentile Bellini, Mansueti et Lazaro Bastiani, on comprend ce qu'apporte à l'œuvre de Carpaccio sa liberté d'invention, son goût de la réalité vivante et colorée, du spectacle merveilleux créé par la lumière C'est ce qui permet de lui attribuer peut-être le beau dessin de la place Saint-Marc (voir fig. 9), dont la technique est à vrai dire asse éloignée de sa manière habituelle mais qui semble bien exprimer un attachement aux valeurs lumineuses qui est alors propre à Carpaccio (La silhouette de la tour de l'horloge, encore inachevée, situe le dessin entre 1496 et 1499.)

Après cette participation au décor de la « scuola » de Saint-Jean-l'Evangéliste avec Gentile Bellini, Carpaccio travaille près de son frère Giovann Bellini, au Palais Ducal. C'est peut-être à cette occasion qu'il est appelé à peindre le beau portrait du doge Leonardo Loredan (voir fig. 10) Les œuvres qu'il y exécute en 1501 et 1507 ont été détruites. Mais cette collaboration a dû être importante car l'influence de Giambellino se fait plus nette à cette époque dans certaines œuvres de Carpaccio: « La Fuite en Egypte », du Metropolitan Museum (qui malheureusement ne

ffigure pas à l'exposition), « Le Christ soutenu par les anges » de la collection Serristori, « Le Sang du Rédempteur », conservé au Musée d'Udine ((voir fig. 18), œuvre d'une étonnante intensité par l'équilibre de la composition, par l'harmonie des couleurs et des rythmes autour de la figure œdu Christ.

LLa réunion au Palais Ducal des grands cycles exécutés par Carpaccio pour les « scuole » vénitiennes est un des faits essentiels de l'exposition. IIl est très frappant de voir, après les cortèges somptueux et les grands horizons de la « Légende de sainte Ursule », le cadre paisible et simple œdes scènes de saint Jérôme, l'intensité psychologique que donnent aux épisodes de l'histoire de saint Etienne l'attitude et les physionomies œdes personnages. Pour permettre cette confrontation, le Musée Brera, le Louvre, les musées de Berlin et de Stuttgart ont prêté les tableaux œdes cycles de saint Etienne et de la vie de la Vierge qu'ils conservent. Mais il a fallu aussi détacher les toiles de la « Scuola degli Schiavoni » ((ou des Dalmates), les seules qui soient conservées dans leur lieu d'origine. Il est évident qu'elles y perdent provisoirement quelque chose de lleur portée, de leur première raison d'être. Elles sont par contre beaucoup plus accessibles, mieux éclairées, « lisibles » enfin. Lorsqu'elles æauront regagné leurs parois de boiseries sombres, le visiteur les verra mieux qu'avant, parce qu'il continuera à y retrouver tout ce qu'il aura œdécouvert à l'exposition: la tonalité bleue des robes monacales, la silhouette des animaux familiers ou inattendus qui se promènent devant le mmonastère, les fresques peintes sur les murs de la petite église et aussi, dans les scènes de la Vie de saint Georges, les squelettes des victimes œdu dragon, les harnachements étincelants des chevaux, les fleurs qui poussent au pied des escaliers de marbre, sans oublier, naturellement, ttous les « trésors » du studio de saint Augustin. (Un ancien inventaire récemment retrouvé montre en effet qu'il s'agit non pas de saint Jérôme mmais de saint Augustin entendant celui-ci lui annoncer sa mort, ce qui confirme l'hypothèse avancée par H. I. Roberts en 1959). (Suite p. XXIV)



par Madeleine Jarry

LA TENTURE DES RINCEAUX

L'étude de la *Tenture des Rinceaux* tissée au XVIIe siècle dans les ateliers parisiens de Raphaël de la Planche, est l'occasion de signaler le rôle souvent mal connu des peintres ornemanistes français de cette époque, qui donnèrent des cartons aux ateliers de tapisseries, en s'inspirant très largement des œuvres des peintres italiens du siècle précédent. Certes, l'attribution à Polydore de Caravage des cartons de la *Tenture des Rinceaux* est mentionnée par l'Inventaire royal ancien et ce peintre est très certainement à l'origine des compositions qui forment la Tenture. Cependant, les tapisseries ont été tissées plus d'un siècle après la mort de Polydore et il

est permis de penser qu'un peintre français a transposé l'œuvre du maître italien pour en faire des modèles de tapisseries: Charles II Errard.

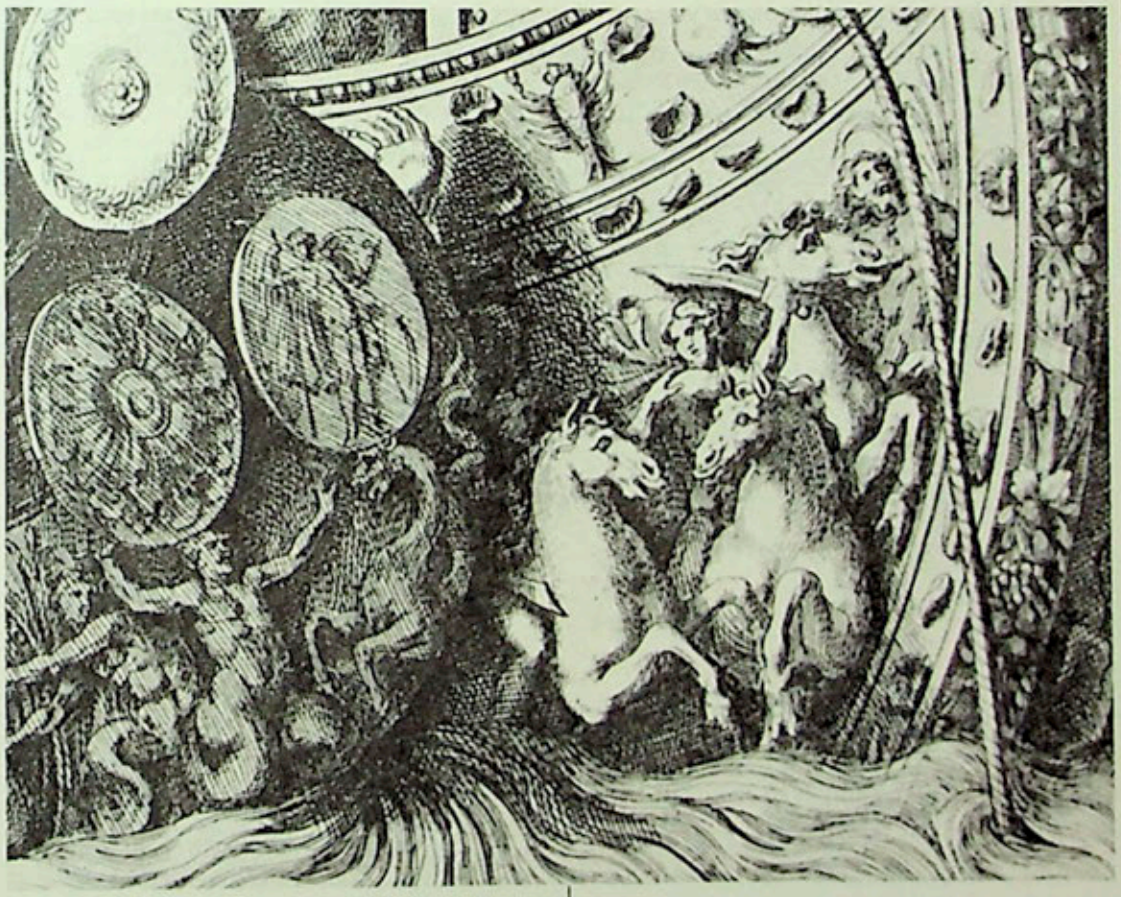
Jamais peut-être, la tapisserie ne répond mieux à sa fonction de décor que lorsqu'elle reste une composition d'ornements. Les magnifiques bordures des tapisseries, sorties des ateliers installés à Paris au XVIIe siècle et qui précèdent ceux de la Manufacture royale des Gobelins, illustrent cette notion de l'ornement pur; les motifs tissés dont elles sont composées témoignent de l'imagination fertile de l'ornemaniste qui les a conçues; elles encadrent de façon somptueuse les cortèges de la *Tenture d'Arthémise* d'après Antoine Caron ou les épisodes mythologiques de la *Tenture des Amours des Dieux* d'après Simon Vouet. Quelques dizaines d'années plus tard, Charles Lebrun, pour Fouquet d'abord, puis pour Louis XIV, créera les cartons des *Portières* et ceux des *Chancelleries* qui sont des compositions essentiellement ornementales. Au XVIIIe siècle seront tissées, aux Gobelins, ces tapisseries où le décor « à alentours » envahit toute la surface de la pièce et prend le pas sur la scène figurée: la *Tenture de don Quichotte* d'après Coypel et la *Tenture des Amours des Dieux* d'après Boucher sont des exemples d'une charmante perfection.

La *Tenture des Rinceaux* que conserve le Mobilier National fait partie de cette série de tapisseries à décor d'ornements: sans doute la plus ancienne de ce type parmi les collections de l'ancien Garde-Meuble royal, elle est tout à fait exceptionnelle. Les documents manquent pour fixer de façon précise la date du carton et celle du tissage de ces tapisseries; aussi notre étude se rapporte-t-elle surtout à l'évolution d'un style et à l'étude de l'ornement.

Au début du XVIIe siècle, en effet, les ornemanistes, pour la plupart architectes et peintres, franchissent les Alpes et vont en Italie, étudier sur place les ouvrages des Anciens et ceux des maîtres ultramontains du XVIe siècle qu'ils unissent dans la même admiration et dont ils se regardent comme les successeurs. Les nombreux recueils « d'ornemens antiques et modernes » qu'ils publient à leur retour sont remplis de rinceaux, de festons, d'arabesques, et le terme de « grotesques » y est employé de façon universelle pour désigner ces sortes d'ouvrages peints.

La *Tenture des Rinceaux* n'a pas fait, jusqu'ici, croyons-nous, l'objet d'une étude particulière. Les seuls renseignements anciens que nous connaissons sont donnés par l'Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV qui mentionne au chapitre des Tapisseries « de haulte et basse lisse de laine et soye » au N° 68, les *Rinceaux*: « une tenture de tapisserie de laine et de soye, fabrique de Paris, Manufacture de la Planche, dessin de Polidor représentant les Quatre Elemens et les Quatre Saisons, en huit tableaux qui sont au milieu des huit pièces dont elle est composée, lesdits tableaux environnez de rinceaux colorez d'où sort ce qui est propre et convenable à l'Element et à la Saison qui est représentée, contenant 25 aunes ½ de cours, sur 3 aunes ⅝ de hault, en huit pièces, doublées en toiles vertes. »

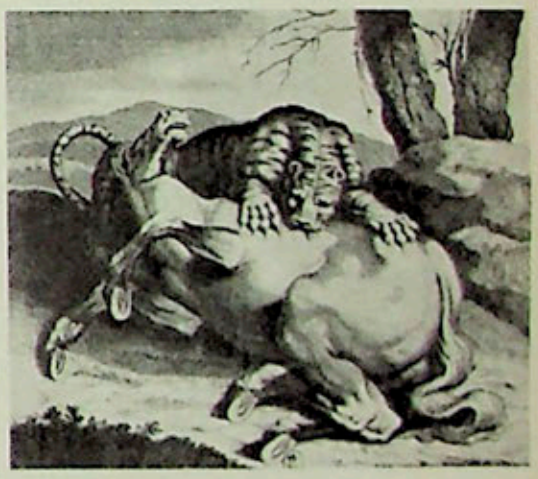
Fenaille précise que le nom de l'auteur est Polydore Caldara, de Caravage, élève



▲
Détail d'une frise décorative *d'après Polydore de Caravage, gravée par P. Sancti Bartoli. Paris, Bibl. Nat.*

Page ci-contre

Tenture des Rinceaux: Le Cheval Marin *ou* L'Eau, *d'après Polydore de Caravage. 430×360 cm. Paris, Mobilier National.*



▲
Combat d'un lion et d'un cheval. *Gravure de Charles Errard. Paris, Bibliothèque Nationale.*

Plus haut

Combat d'une panthère et d'un cheval. *Gravure de P. Palembus d'après Polydore de Caravage. 1578. Paris, Bibliothèque Nationale.*

de Raphaël, qui dessina entre autres des vases gravés par Cherubino Alberti et Sancti Bartoli où l'on retrouve le même système décoratif qu'ici. Et il ajoute que la présence du soleil dans la bordure de cette tenture prouve qu'elle fut une des dernières exécutées dans l'atelier de Raphaël de la Planche et qu'elle fit partie, comme la tenture précédente (les *Jeux d'Enfants*, d'après Michel Corneille) de la liquidation de la Manufacture après la fondation des nouveaux Gobelins.

L'attribution de cette tenture à l'atelier de Raphaël de la Planche ne peut être contestée; celui-ci après s'être séparé de celui de Comans en 1633, exerça au bourg Saint-Germain, rue de la Chaise, son activité qui ira se ralentissant jusqu'en 1667/1668. Il est donc tout à fait possible que ces ateliers aient exécuté cette tenture pour Louis XIV, devenu roi de France en 1661. Le décor de la bordure indique la destination royale; elle présente un entrelac « couleur de bronze », contenant alternativement une fleur de lys et une rosace entourées de branches de lauriers; aux quatre angles une grande fleur de lys fleuronnée est portée par deux enfants dont le corps se termine « en grotesque »; au milieu de la bordure inférieure, Amphion assis sur un dauphin tient sa lyre; au centre de chaque bordure latérale est placée une figure de femme: sans doute Junon avec son paon et Cérès tenant une corbeille de fruits. Dans le centre de la bordure supérieure s'épanouit un soleil dont les rayons forment une sorte de collerette. Cette figure, très différente de l'astre rayonnant représenté sur des tapisseries telles que le *Char du Triomphe* de Lebrun, ou sur certains tapis de Savonnerie faits pour le Palais du Louvre, est vraiment une physionomie humaine jeune et souriante, aux cheveux bouclés. Sans doute l'une des premières représentations figurées du symbole de Louis XIV, ce même soleil sera repris et figurera de façon presque identique, beaucoup plus tard, sur les *Portières* de Pierre Josse Perrot, tissées aux Gobelins à partir de 1727.

Le programme iconographique de la tenture reste par certains points encore imprécis. Celle-ci comporte huit pièces qui, d'après l'inventaire ancien, représentent « les quatre élémens et les quatre saisons en huit tableaux ». En effet, au centre de chaque pièce, il y a un médaillon dont la forme se rapproche de celle du losange montrant un animal sur un fond de paysage. On reconnaît aisément l'Eau personnifiée par le cheval marin aux pattes palmées qui se cabre dans les roseaux. L'Air, c'est le paon faisant la roue, entouré d'une multitude d'oiseaux. La Terre est représentée par une panthère, accroupie au pied d'une vigne dont elle savoure une grappe de raisins. Le symbole du Feu, enfin, est un Aigle, tenant la foudre dans ses serres. Faut-il attribuer également le nom d'une Saison aux autres tableaux? Le Taureau près de la charrue symbolise le Printemps, le Lion sans doute l'Eté. Le Sanglier dans un décor de bois rappelle la Chasse et l'Automne. Mais pourquoi le Bélier entouré d'un paysage feuillu et verdoyant serait-il l'Hiver ?

Quoi qu'il en soit, chacun de ces tableaux n'est qu'un prétexte; l'essentiel des tapisseries reste le décor des magnifiques rinceaux; sur un fond de tonalité un peu dorée se détachent de larges feuilles d'acanthe qui naissent d'un culot et qui se recourbent en volutes d'où sortent des fleurs et des fruits aux couleurs vives; l'ensemble est touffu, mais on peut découvrir, mêlés à ces feuilles stylisées, mille animaux réels ou imaginaires; ainsi se justifie la description de l'ancien Inventaire; rinceaux colorés « d'où sortent ce qui est propre à l'Elément ou à la Saison représenté ».

Est-il possible d'identifier l'auteur des cartons? L'Inventaire royal les attribue à Polydore de Caravage, mais cette affirmation nous paraît devoir être quelque peu nuancée. Plus on examine ces admirables pièces, plus on leur trouve un style bien français; les tableaux avec les animaux sur fond de paysages rappellent les décors peints sur les boiseries des galeries des châteaux français et des palais parisiens de la première moitié du XVIIe siècle; quant au motif du rinceau, sans doute vient-il d'outre-monts, mais, introduit en France dès la fin du XVe siècle par les artistes italiens amenés à la suite de Charles VIII, il est devenu un ornement fréquemment utilisé dans l'art français. Il connaît au début du XVIIe siècle un renouveau de vogue et Mr. Weigert, dans son admirable livre sur Bérain, nous montre comment Simon Vouet, à son retour de Rome en 1627, fut le rénovateur des « grotesques ». Mais dès le XVIe siècle, il existe un type de tapisseries qui s'apparente à la *Tenture des Rinceaux ;* la *Tenture des Brebis mal gardées*, tapisserie française du XVIe siècle, représente, sur un fond décoré de rinceaux et de personnages, un tableau circulaire illustrant la parole d'Ezéchiel (voir page 15).

La *Tenture des Rinceaux* a été tissée un siècle plus tard, vers 1650, dans les ateliers de Raphaël de la Planche; quant à l'œuvre de Polydore de Caravage, elle se situe au début du XVIe siècle.

Venu à Rome vers 1518, Polydore aida Raphaël à peindre les Loges du Vatican. Puis on sait, par Vasari, que, collaborant avec son ami Mathurin de Florence, il se rendit célèbre par ses décorations des façades de palais à Rome. Ces peintures monochromes lui attirèrent une renommée égale à celle de Michel-Ange et de Raphaël. Mais la plupart des compositions ont disparu et l'œuvre décorative de Polydore ne nous est plus connue que par des dessins et surtout des gravures. Le Cabinet des Dessins au Musée du Louvre possède des dessins de trophées, de boucliers, de casques, relevés sur des bas-reliefs de monuments antiques: le dessin d'une épée et surtout celui d'un vase décoré de rinceaux donnent quelque idée de cette fantaisie exubérante qui caractérise ses œuvres qualifiées par Vasari de « grotesques d'une beauté divine ». Les gravures ont gardé le souvenir de ses peintures décoratives; mais parmi celles-ci beaucoup ne sont pas originales, elles datent du XVIe et du XVIIe siècle et témoignent de la popularité du peintre aux époques suivantes.

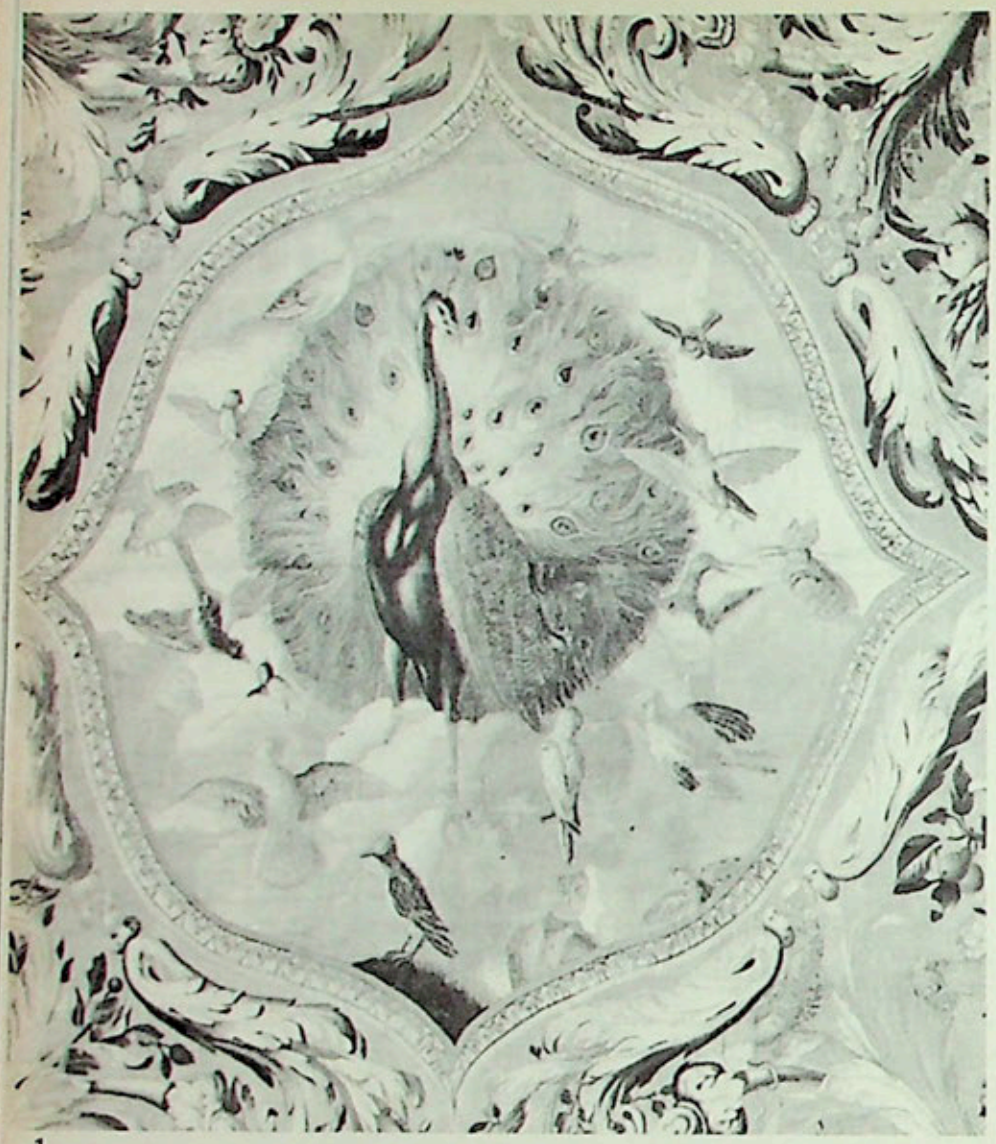
Félibien, dans « les Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes », consacre

Ornements des appartements de la reine au Vieux Louvre.
Gravure de Charles Errard.
(Les peintures sont conservées dans la Salle du Livre d'Or au Palais du Sénat.)
Paris, Bibliothèque Nationale.

▲
Tenture des Brebis mal gardées. *France. Vers 1530. 305×365 cm. Collection Paul-Louis Weiller.*

Ci-contre, à gauche
Tenture des Rinceaux. *Détail de l'encadrement.*

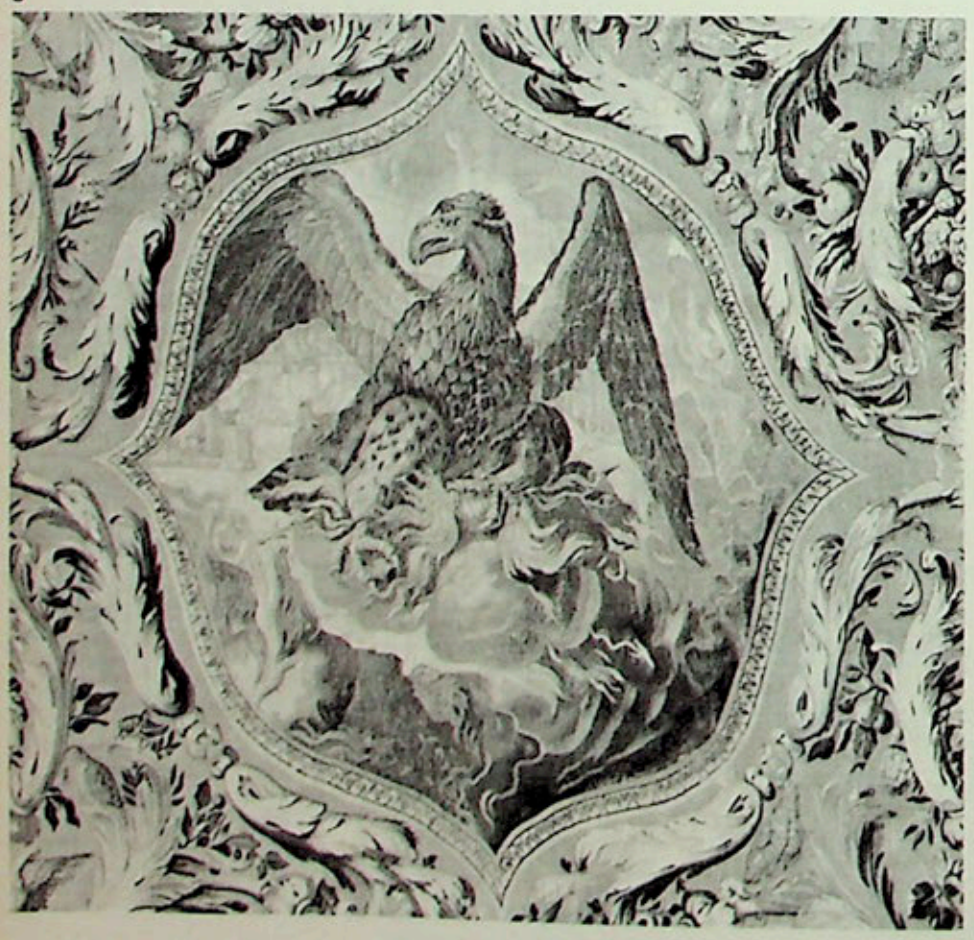
◀ *Gravure du recueil de* « Divers ornemens dédiés à la reine Christine de Suède par Charles Errard ». *Paris, Bibliothèque Nationale.*



1

2

3



4

1. *Tenture des Rinceaux:* Le Paon ou L'Air. *Détail. Paris, Mobilier National.*

2. *Tenture des Rinceaux:* Le Lion ou L'Eté. *Détail. Paris, Mobilier National.*

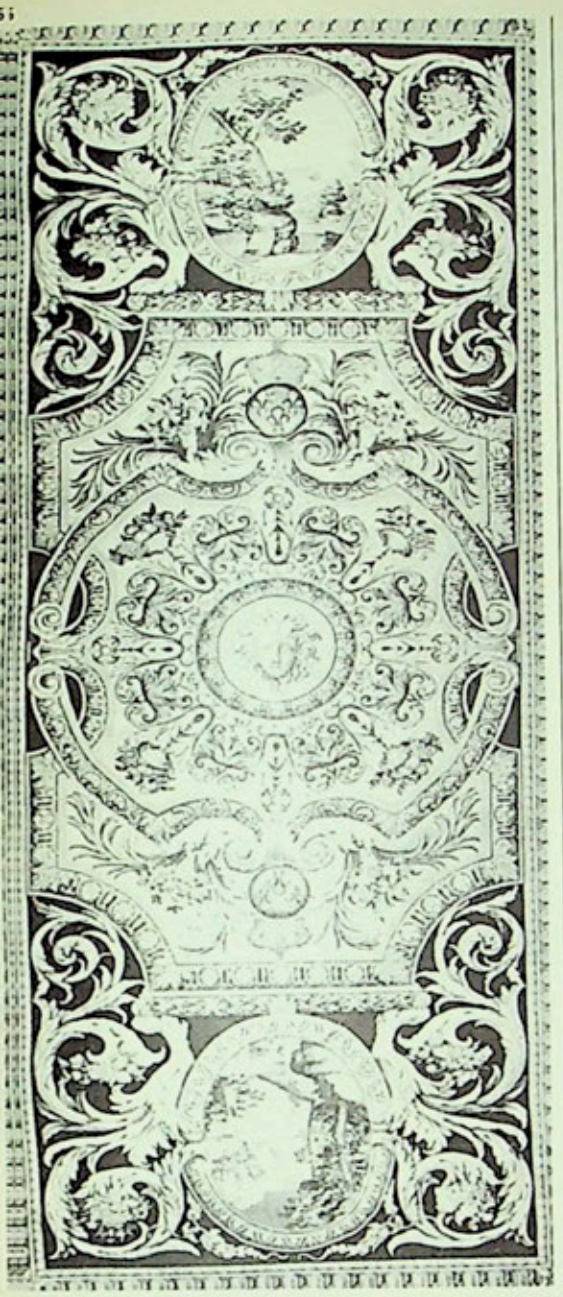
3. *Tenture des Rinceaux:* L'Aigle ou Le Feu, *d'après Polydore de Caravage. Détail. Paris, Mobilier National.*

4. *Gravure du recueil de* « Divers ornemens dédiés à la reine Christine de Suède par Charles Errard ». *Paris, Bibliothèque Nationale.*

5. Tapis de la Savonnerie *d'époque Louis XIV commandé pour la Grande Galerie du Louvr 895×440 cm. Paris, Mobilier National.*

6. Modèle de tenture brodée. *XVIIIe siècle. Dessin aquarellé. Stockholm, collection Tessin.*

7. Le Printemps. *Tenture aux armes du Maréchal de Créqui. XVIIe siècle. Minneapolis Institute of Art.*



6

une grande partie de son étude à Polydore et il déclare qu'il « se rendit si sçavant que le grand ouvrage étant fini (les Loges du Vatican), il remporta la gloire d'être un des plus forts et des plus beaux génies de tous ceux qui avaient contribué à l'achever ». Une étude récente de Mme Evelina Borea a mis en évidence l'immense influence de Polydore sur ses contemporains et sur les peintres des époques ultérieures. L'auteur n'hésite pas à conclure son article en affirmant que Polydore fut le maître idéal de Salviati, de Vasari et aussi de Pierre de Cortone, qu'il inspira Lesueur et que l'on retrouve son influence dans l'œuvre de Poussin, de Rubens, Dughet et même Borromini. On peut ajouter à cette liste le nom de Charles Errard, car l'œuvre décorative de ce dernier, à la fois peintre, graveur et architecte, montre des exemples précis de l'influence du peintre italien. Comme Simon Vouet et plus tard Charles Lebrun, Charles Errard (1606-1689) fit le voyage en Italie; pendant son premier voyage à Rome qui dura 16 ans (1627-1642), il copia les principaux chefs-d'œuvre antiques et admira les grandes décorations des palais romains; rentré en France, il devint l'un des importateurs du style italianisant sous le gouvernement de Mazarin. Le roi lui donna en 1642 le titre de l'un de ses peintres et architectes ordinaires avec logement au Louvre et 1200 livres de gages par an. A cette époque, il tint en quelque sorte, avant Lebrun, le rôle d'ordonnateur pour la décoration des palais du roi. Pendant les années de 1659 et de 1660, ses ouvrages au Louvre montèrent à la somme énorme de 78 568 livres; Gillet de Saint Georges a écrit que c'était lui « qui donnait tous les dessins des ouvrages dépendant du dessin ». Mais le différend qui l'opposa à Lebrun, à propos de la décoration de la Petite Galerie du Louvre, entraîna son départ de Paris en 1662 et il devint à Rome le premier Directeur de l'Académie de France; il y resta jusqu'à sa mort.

Il subsiste peu de choses des décorations peintes par Charles Errard, mais il a laissé plusieurs « recueils d'ornements ».

« Les divers Trophées dédiés à la Sérénissime Reine Christine de Suède par Charles Errard, peintre du roi », en

7

Ci-dessous, au centre

Recueil d'études d'animaux : Bœufs et taureaux. *Gravure de Charles Errard. Paris, Bibliothèque Nationale.*

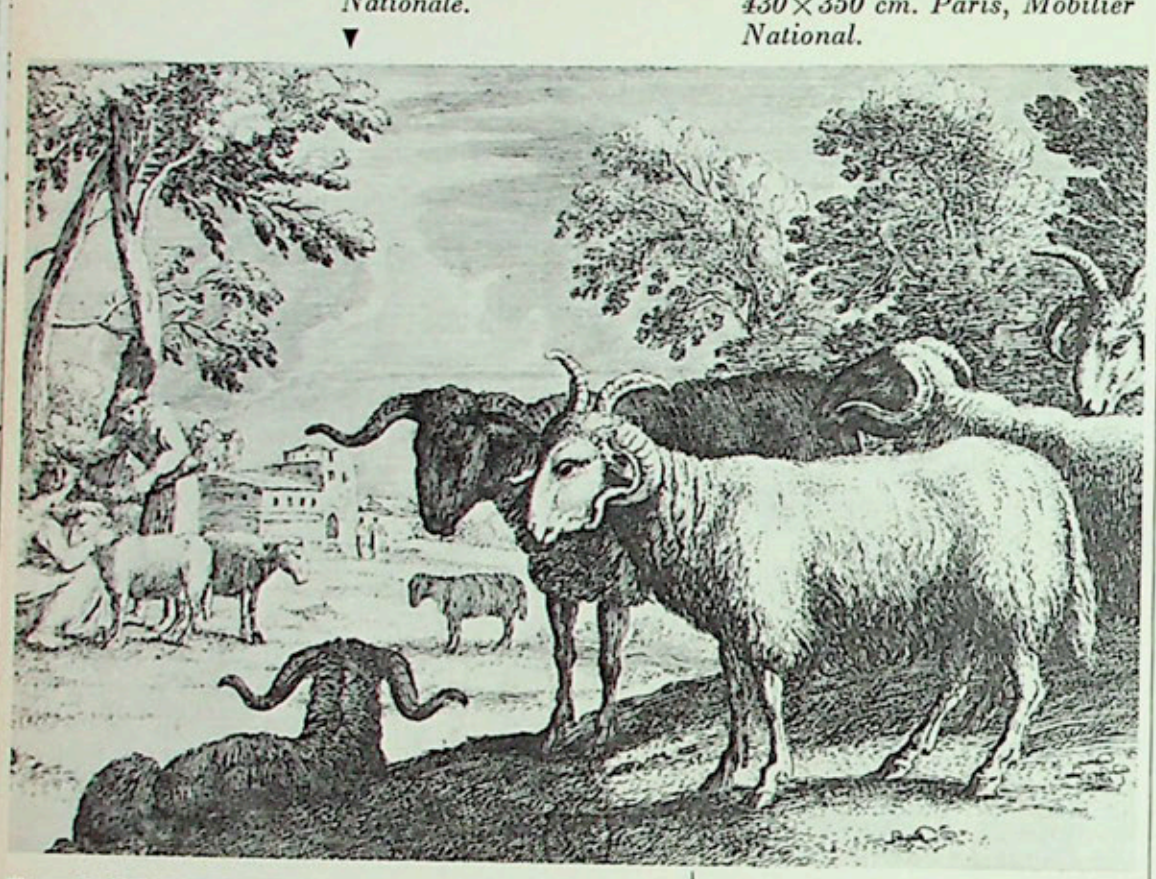
Recueil d'études d'animaux : Béliers. *Gravure de Charles Errard. Paris, Bibliothèque Nationale.*

▼

Tenture des Rinceaux. ►
Le Taureau *ou* Le Printemps.
430×355 cm. Paris, Mobilier National.

Page 19

Tenture des Rinceaux :
Le Bélier *ou* L'Hiver.
430×350 cm. Paris, Mobilier National.

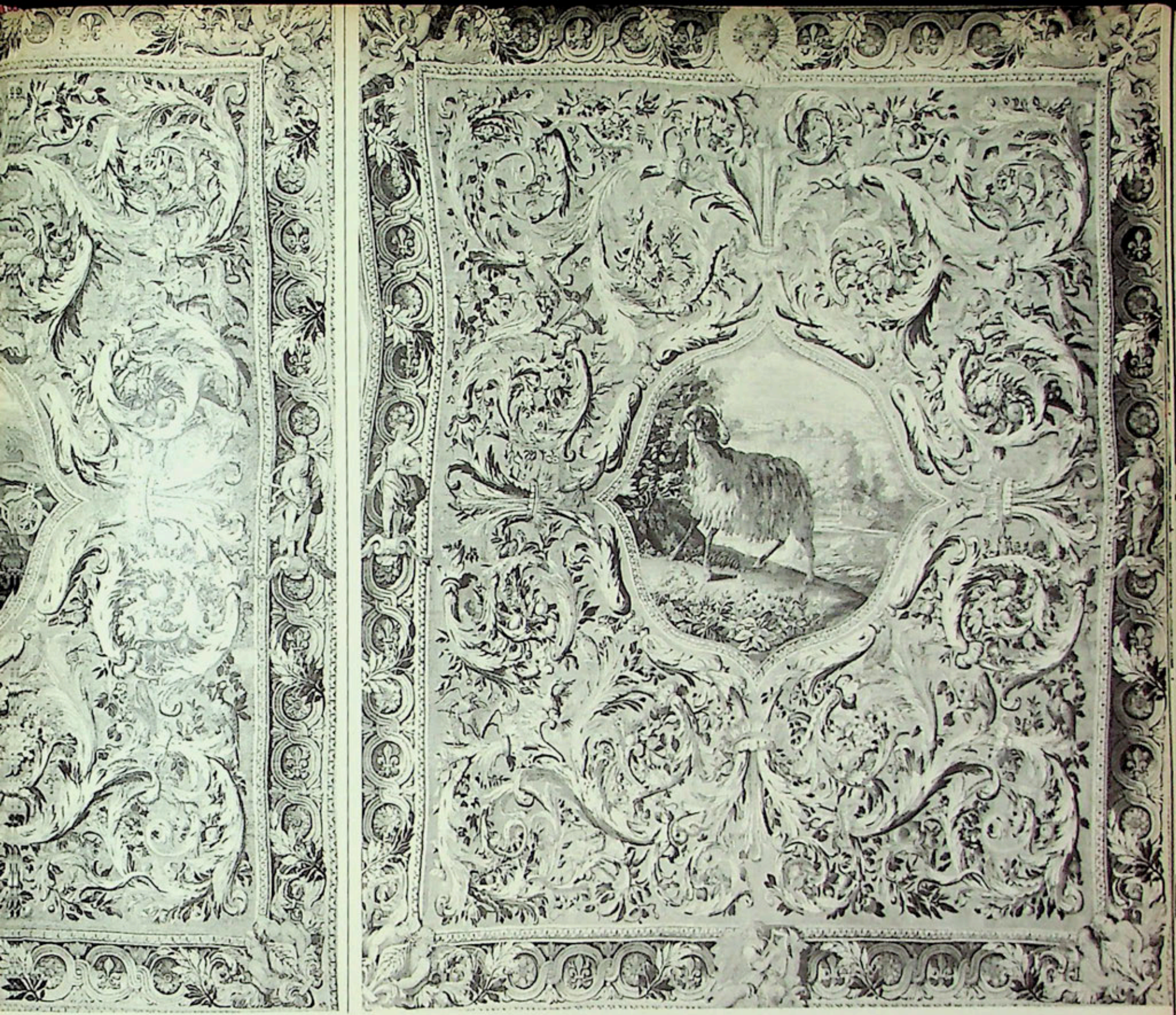


Ci-dessous, de gauche à droite

Trophées. *Dessin de Polydore de Caravage. Paris, Musée du Louvre.*

Polydore de Caravage : Vase à décor de rinceaux. *Dessin. Paris, Musée du Louvre.*

Gravure extraite du recueil de « Divers trophées dédiés à la Sérénissime reine Christine de Suède par Charles Errard ». *1651.*



1651, gravés par R. Lochon, indiquent la source de son inspiration: Polydorus Caravagiensis Invenit et Pinxit Romae. (Le Cabinet des Dessins du Louvre conserve le dessin original du premier Trophée par Polydore. Voir p. 18.)

Errard dessine également toute une série de vases à décor de scènes antiques où l'on retrouve la facture de Polydore: celui-ci avait fait ses relevés sur les monuments antiques, et c'est donc par son intermédiaire que se fait l'apport de l'antiquité, si sensible dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV.

Un autre recueil dédié également à la Reine Christine de Suède, intitulé « Divers Ornemens dédiés à la sérénissime reine Christine de Suéde, par Charles Errard, peintre du roi », témoigne d'une invention beaucoup plus personnelle: on y remarque des rinceaux très largement traités, avec des amours et des nichées d'oiseaux recevant la becquée (voir pp. 15 et 16); les décorations qu'il peint au Louvre en 1653 aidé de Coypel, sont d'un esprit différent: arabesques et rinceaux plus menus se souviennent des décorations de Raphaël aux Loges du Vatican.

Charles Errard était donc un peintre ornemaniste fort apprécié du temps de la minorité de Louis XIV et qui sut renouveler sa personnalité et son œuvre. Nous savons aussi qu'il fournit des cartons de tapisseries pour le Château de Dangu (l'Histoire de Tobie en 1643) et il nous paraît très vraisemblable de voir en lui le créateur qui, s'inspirant de Polydore de Caravage, donna les cartons de la *Tenture des Rinceaux* à la Manufacture de la Planche, avant 1662. Aussi bien, le fait n'est pas unique: la *Tenture des Triomphes des Dieux* a été composée à la fin du XVIIe siècle par Noël Coypel, d'après une tenture de Bruxelles du Mobilier de la Couronne du XVIe siècle dont les cartons sont d'inspiration italienne. Les États de fabrication des Gobelins du XVIIe siècle appellent d'ailleurs cette tenture « Rabesques ou Arabesques de Raphaël »; néanmoins la tenture des Gobelins est maintenant connue sous le nom de *Triomphes des Dieux* d'après Noël Coypel.

(Suite en page 66.)

LE MUSÉE MATISSE A NICE

1

PAR ROSAMOND BERNIER

La reine Victoria, dans les plis lourds de sa jupe de pierre, trône devant les stucs et les verrières de l'étonnant « gâteau de mariage » qu'est la maison où elle avait coutume de venir prendre le soleil d'hiver: l'hôtel Regina, à Cimiez, au-dessus de Nice. Bien des années plus tard, en 1938, le Regina attira encore un hôte de marque, un hôte dont l'œuvre aurait certainement fait sursauter la bonne reine: Henri Matisse. Il s'installa dans un appartement, aménagea un grand atelier, ajouta quelques meubles, quelques objets qui faisaient partie non seulement de sa vie, mais de son œuvre, — ils reviennent constamment dans ses toiles, — et il y ajouta une volière pleine d'oiseaux exotiques.

C'est là qu'il vécut et travailla jusqu'à ce que les bombes qui suivirent le débarquement allié en Afrique du Nord ne l'obligent à gagner un endroit moins exposé à l'intérieur du pays: il partit pour Vence. Six ans plus tard, en 1949, Matisse revint pour terminer précisément la décoration de la chapelle de cette petite ville. Au contraire d'artistes comme Fernand Léger qui préparait ses compositions murales sur une échelle réduite, Matisse a toujours travaillé directement aux dimensions définitives. Or les murs de l'atelier de Cimiez avaient exactement les dimensions du grand vitrail de la chapelle et lui permettaient l'exécution d'une maquette « grandeur nature ».

Quand Matisse est mort au Regina en 1954, sa veuve engagea des pourparlers avec le maire de Nice, Jean Médecin, pour la création d'un Musée Matisse. De son vivant, l'artiste avait déjà donné à la ville l'un de ses derniers papiers découpés, *La Danseuse créole* (1950), quatre importants dessins de la série *Thème et variations* (1941-1942) et deux grandes tentures murales au pochoir, *Océanie - la Mer* (1947). Il voulait ainsi exprimer son attachement à une région qui l'avait enchanté et avait illuminé son œuvre pendant des années (Matisse s'était installé à Nice en 1916).

Madame Matisse avait l'intention d'ajouter sa propre collection aux dons de son mari. Elle prévoyait aussi un centre de documentation illustrant le développement de l'œuvre, — un musée d'études plus qu'un assemblage de chefs-d'œuvre, — accessible aux chercheurs et aux jeunes artistes.

Les projets de Madame Matisse étaient extrêmement précis, mais aucun arrangement n'avait encore été pris sur le plan matériel lorsqu'elle mourut subitement. Ses enfants, Marguerite (Madame Georges Duthuit), Jean (le sculpteur) et Pierre (le marchand de tableaux de New York) décidèrent d'achever son entreprise et s'entendirent entre eux pour donner des œuvres illustrant des étapes différentes de la carrière de leur père.

Entre temps, l'hôtel Regina, divisé

2

3

1 *Le Musée Matisse qui a été récemment ouvert à Cimiez occupe le second étage d'une charmante villa du XVIIe siècle, « Les Arènes ». Sa façade rose, décorée de frontons et de balustrades en trompe-l'œil domine le site de vastes thermes romains actuellement en cours d'exploration et des arènes où, en été, sont donnés des opéras.*

2 Le Fauteuil rocaille *(92×73 cm. 1946) évoque un fauteuil vénitien acheté par Matisse qui l'a plusieurs fois représenté dans ses toiles après 1940, notamment dans* la Danseuse, fond noir, fauteuil rocaille *(1942). Ici les bras verts du fauteuil tourbillonnent comme les lianes d'une végétation tropicale.*

3 *Cette photographie montre le fauteuil lui-même près des vitrines où sont rassemblés les poteries et les objets collectionnés par l'artiste. Les vitrines sont disposées exactement comme Matisse les avait laissées. Dans cette salle sont présentés plusieurs violons que Matisse a peints, mais dont il jouait aussi.*

en appartements, avait été vendu en co-propriété. Il était évidemment impossible à la municipalité d'acheter l'ancien atelier pour y installer un musée; il fallait trouver un autre local.

La solution adoptée est spécialement heureuse. La ville avait acquis, juste derrière le Regina, une charmante villa italienne du XVIIe siècle, les Arènes, qui domine le site de vastes thermes romains, — dont l'exploration archéologique vient seulement de commencer, — et des arènes où sont donnés des opéras durant les mois d'été. Le rez-de-chaussée est réservé aux fouilles, encore incomplètes, mais qui ont déjà mis au jour les vestiges d'un centre romain important du IIIe siècle après J.-C., quand Cimiez s'appelait Cemenelum: trois grands établissements thermals, des statues, des objets personnels aussi, tels que des boucles d'oreille en perles et filigrane d'or, retrouvées dans les égouts. Le premier étage, une enfilade de pièces agréables ouvertes sur une partie de la baie encadrée de cyprès, d'oliviers et de palmiers, est devenu le Musée Matisse.

Matisse sans doute aurait aimé ce voisinage de l'antiquité et l'idée de continuité qu'il implique. En bas, les dames romaines prenaient leurs ébats dans les bains et s'inondaient des parfums contenus dans les petits pots exposés aujourd'hui au Musée Archéologique. Au-dessus, les odalisques de Matisse sont allongées sur des divans près des vases de fleurs. Les ombrages du jardin abritent des sarcophages romains récemment découverts sur place. Matisse est enterré juste au-dessus de la colline, près du vieux monastère.

Le nouveau Musée présente des dessins et des gravures, plusieurs toiles anciennes, quelques tableaux plus récents, les beaux livres illustrés, la maquette originale et les esquisses pour la chapelle de Vence, et l'un des derniers papiers découpés, immense, éblouissant. L'ensemble constitue un panorama qui couvre cinquante années de travail. Dans la chaude lumière du midi, l'univers de Matisse, — ses nus féminins, ses végétations sinueuses, — couvre les murs de ses arabesques joyeuses.

La présentation est sobre et soignée, sans recherche d'« effets ». Les murs sont blancs ou blanc cassé, le sol parqueté et les dessins encadrés de bois naturel. Rien en somme d'un musée-clinique, mais une succession de salles paisibles avec une vue merveilleuse, qui pourrait être la demeure de quelque privilégié dont l'installation ne serait pas terminée. (Le Musée a été inauguré le 5 janvier 1963.)

Le visiteur ne doit pas s'attendre à voir les grands intérieurs des débuts, les paysages fauves, les rutilantes natures mortes, mais plutôt imaginer qu'il a la chance de visiter l'atelier de Matisse. Il est normal que d'autres musées, des

1890

1917

1936

1890. Cette nature morte aux livres (21,5×27 cm.) est la première œuvre originale de Matisse, âgé alors de 20 ans.

1936. Un des superbes dessins qui, au Musée Matisse, retracent l'histoire de cinquante années de travail.

1917. La Tempête à Nice *(50×73 cm.) date de l'année qui suivit l'installation de Matisse à Nice. Il vivait à l'hôtel et il a peint à plusieurs reprises la vue sur la ville et la mer qu'il avait de sa fenêtre ou des intérieurs, comme* L'Intérieur au violon *du Musée de Copenhague.*

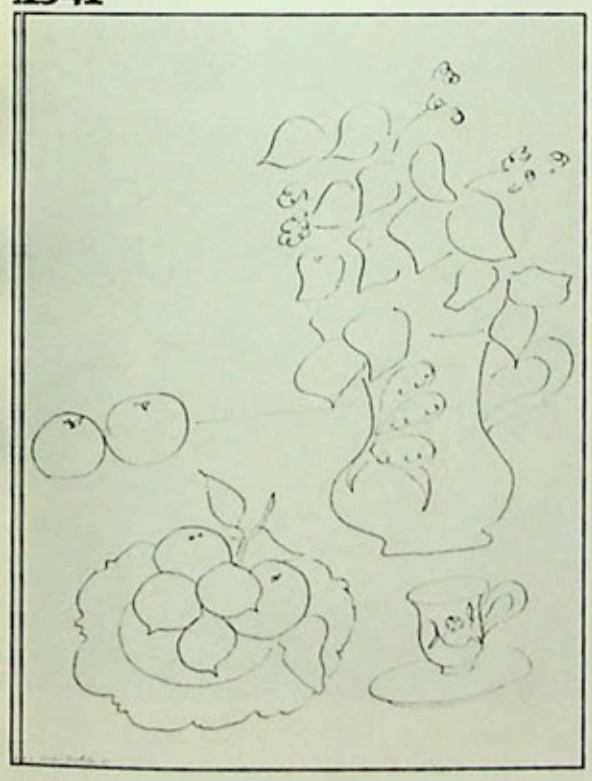
collectionneurs possèdent les œuvres les plus importantes, mais on trouve ici l'intimité du peintre, ses ébauches, les tableaux qu'il a tenu à garder pour des raisons connues de lui seul. On découvre ses méthodes de création, les étapes de son évolution, l'épuration progressive de chaque peinture, la croissance et l'épanouissement triomphant d'un grand artiste.

La présence de meubles et d'objets venant de l'appartement de Matisse au Regina accentue l'impression d'une visite personnelle de son atelier. Telle table Louis XIII, tel étrange fourneau marocain en cuivre, ce tabouret mauresque, ce grand fauteuil à rayures, semblent de vieilles connaissances, car on les a vus et revus dans d'innombrables peintures. Sans aucun fétichisme systématique, ils ont été réunis là, avec d'autres objet familiers comme les violons de l'artiste, parce qu'ils ont fait partie de la vie des tableaux.

Les cruches et les vases que le peintre a placés si souvent dans ses natures mortes et ses intérieurs sont groupés dans une vitrine. On les reconnaît facilement: le pot blanc aux feuilles bleues du *Buffet*, peint en 1928 et qui appartient au Musée d'Art Moderne, le pot bleu avec une anse qui apparait dans la *Tête ocre* (1937), etc... Ce qui est frappant c'est la qualité très ordinaire des objets en eux-mêmes: seule la touche de l'artiste leur a donné une vie et une poésie mystérieuses.

La disposition générale ne suit pas une chronologie rigoureuse mais suggère au contraire la course du temps par la juxtaposition d'œuvres anciennes et d'œuvres tardives. Certains dossiers sont particulièrement riches: il y a par exemple les 30 esquisses, peintures et maquettes préparatoires pour *La Danse I* (1931-1932), ingénieusement disposées sur un meuble spécial à volets mobiles. On sait que l'excentrique Dr Albert Barnes, de Merion (U.S.A.), qui avait acquis tant de belles toiles de Matisse, lui commanda une énorme peinture murale (52 mètres carrés) pour décorer trois lunettes au-dessus des hautes fenêtres de sa galerie de peinture. Indépendamment des problèmes que posait en lui-même l'espace à recouvrir, il fallait compter avec les grands tableaux de la collection Barnes qui devaient être accrochés tout autour. Après avoir fait des études de petites dimensions (dont plusieurs sont au Musée), Matisse loua à Nice un studio de cinéma pour peindre la toile à sa véritable grandeur; il dessina les figures avec un fusain fixé à une baguette de 1,80 m. de long. Pour juger de l'effet des couleurs autour des figures, il épingla des papiers peints aux endroits voulus. Date historique: ce fut sa première utilisation des papiers découpés, qu'il devait reprendre en 1937 pour la première couverture de *Verve*, et déve-

1941



1941. Cette année et en 1942, Matisse réalisa ce qu'il appellait lui-même «une floraison» de dessins après cinquante ans d'efforts. Ce sont des natures mortes, des intérieurs, des figures exécutés généralement à l'encre comme cette Nature morte, fruits et porcelaines *(53×40,5 cm.).*

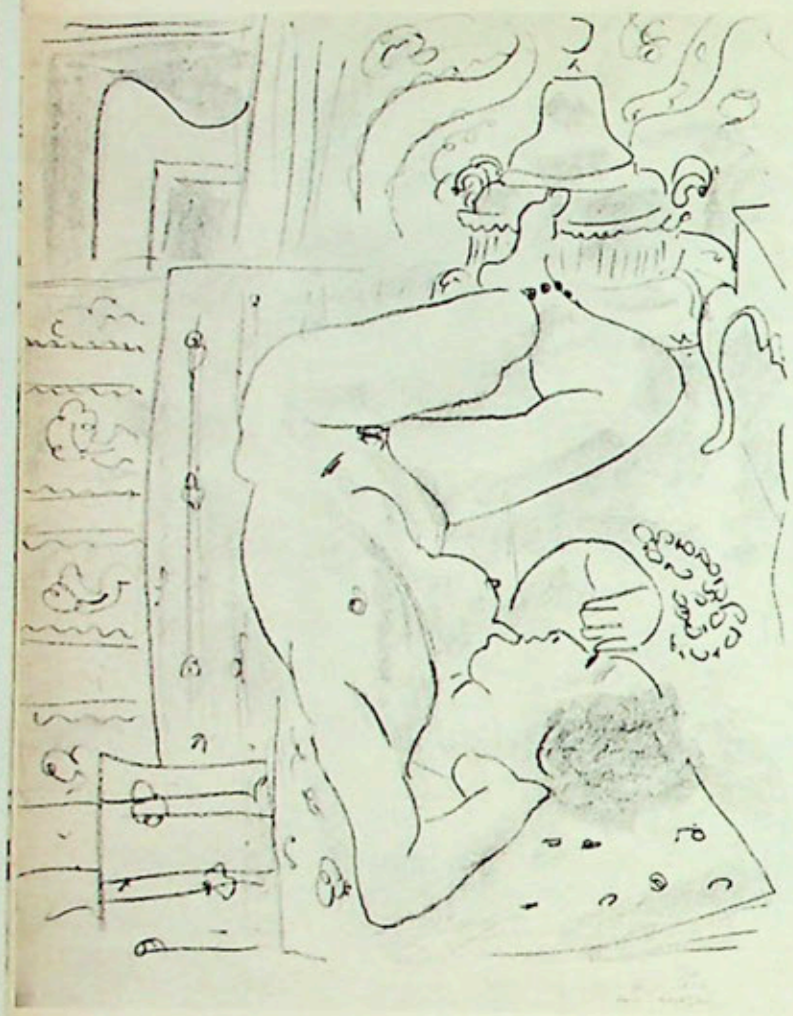
1949

1949. Lorsque Matisse aborda pour la chapelle de Vence le problème de la figure du Christ et du Chemin de Croix, il étudia Grunewald. Cette influence est à peine sensible dans l'œuvre définitive. Pourtant, sur ce dessin inédit (40,5×26,5 cm), Matisse a écrit «d'après Grunewald».

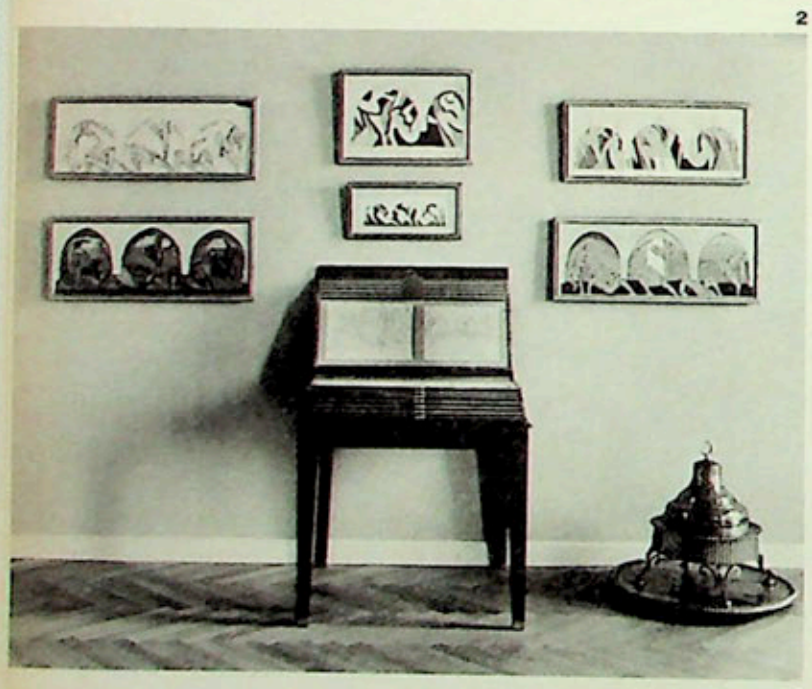
1927

1927. Odalisque au coffret rouge. *65×51cm. A partir de 1923, Matisse a peint très souvent des odalisques couchées, nues ou vêtues à l'orientale. Il a toujours été intéressé par l'Islam. En 1910, il avait été voir à Munich l'exposition consacrée à l'Islam dont il rapporta des cartes postales et des photographies. Plus tard, il visita le Maroc et l'Espagne où il acheta des tissus et des objets exotiques.*

1



2



3

4

1 Nu renversé, II - au réchaud. *Lithographie. 1928-1929. 35×45 cm. C'est une des plus belles œuvres graphiques exposées au Musée dans un meuble spécialement conçu en épi par l'un des fils du peintre, le sculpteur Jean Matisse. A l'arrière-plan, le curieux réchaud de cuivre visible à droite sur la photo numéro* **2**.

2 *Esquisses et maquettes de* La Danse I, *1931-1932, le décor mural commandé par le Dr. Barnes pour sa maison de Merion en Pennsylvanie. Celles-ci sont disposées sur le mur et sur une table à plateaux mobiles. A droite, le réchaud de cuivre représenté sur la lithographie (numéro* **1**).

3 La Femme de l'artiste. *Dessin au fusain. 1917. 63×48 cm.*

4 *Un portrait inattendu d'Henri Matisse, peint par son ami André Derain à l'époque fauve (93,5×52,5 cm).*

lopper ensuite avec tant de bonheur après 1940 pour *Jazz* et pour les vitraux de Vence.

Après plus d'une année de travail, on s'aperçut par hasard que les mesures données à Matisse étaient inexactes. Au lieu de modifier son projet original, il reprit tout depuis le début, changea le nombre et la disposition des figures et réalisa finalement en 1933 *La Danse II* qui est maintenant à Merion. *La Danse I* est à Paris, au Musée d'Art Moderne.

Le Musée offre un autre exemple de la manière dont l'invention créatrice s'empare d'un thème et le transforme, avec une peinture à l'huile horizontale, accrochée près d'un dessin vertical. Lorsque Matisse travaillait dans l'atelier de Gustave Moreau (1892-1897) il faisait des copies au Louvre, en partie à titre d'expérience, en partie pour gagner un peu d'argent. Sa copie du *Dessert* de Heem, dont les dimensions sont à peu près la moitié de celles de l'original, avait été achetée par le Louvre à l'époque. Vingt ans plus tard, Matisse la racheta et s'en servit comme point de départ pour peindre très librement une superbe nature morte dans sa propre manière. Le Musée Matisse possède la copie originale et une étude au crayon pour la nouvelle variation qui devait devenir la *Nature morte d'après de Heem* (1916-1917), aujourd'hui dans la collection Marx à Chicago.

Des toiles des débuts retracent le chemin parcouru par l'ancien étudiant en droit depuis sa première peinture originale, une petite nature morte avec des livres inspirée de Chardin exécutée en 1890, — avant que Matisse ne vienne travailler à Paris, — et signée au dos: « essitam, H. ». Les premiers paysages, la Bretagne, la Corse, Toulouse, reflètent un contact avec les Impressionnistes et laissent pressentir en même temps, par l'emploi de la couleur pure, le Fauve qui allait s'affirmer. Un *Intérieur à l'harmonium* (1900), incisif, solidement construit en vue plongeante,

Intérieur à l'harmonium. *Huile. 1900. 73,5×55 cm. La toile témoigne de l'admiration de Matisse pour Cézanne. Un an avant de peindre ce tableau, Matisse avait acheté un petit Cézanne,* Trois Baigneuses, *à Ambroise Vollard.*

La Danseuse créole. *Gouache et papier découpé. 1950. 205× 120 cm. C'est l'un des derniers grands papiers découpés qu'ait achevé Matisse à la fin de sa vie. Il l'avait donné à la Ville de Nice.*

rappelle son culte pour Cézanne. Mais la présence de deux cercles rose vif près du centre de la toile, — des fleurs dans un vase, — sont déjà, sans erreur possible, du pur Matisse. Un an plus tôt, le jeune Matisse avait acheté un petit Cézanne, à Vollard, *Trois Baigneuses*. Il aimait passionnément cette peinture et refusa de s'en séparer même dans les périodes où il dut affronter les pires difficultés financières. En 1936, Matisse a donné son Cézanne au Musée d'Art Moderne de Paris, en expliquant dans une lettre émouvante ce qu'il représentait pour lui.

Plusieurs autres toiles illustrent différents aspects de l'art de Matisse: une aaverse sur la Promenade des Anglais ((1917), une petite odalisque peinte vers 1928, l'un des superbes intérieurs peints à Vence en 1947-1948, une nature morte aux grenades — des fruits dorés, une nappe rouge, une assiette bleu pâle, des palmiers découpés sur le ciel dans la fenêtre de l'atelier, — dont la ville de Nice a fait une affiche.

L'attrait exercé sur Matisse par les arts appliqués est évoqué par les grandes tentures murales au pochoir déjà mentionnées, — des motifs tahitiens détachés en blanc sur une toile grège — et par un carton exécuté en 1935, à la suggestion de Madame Cuttoli pour une tapisserie de Beauvais.

Avec sa minutie habituelle, Matisse ne s'est pas contenté d'exécuter une peinture destinée à être transposée dans une tenture de laine, comme le font en pareil cas bien d'excellents artistes. Dans un style délibérément simplifié, avec des formes heureusement adaptées au caractère même de la tapisserie, il a représenté un port tahitien vu d'une fenêtre, et une pirogue entre des bouquets d'arbres verts.

Matisse avait passé quelques mois dans les mers du Sud en 1930. Il n'exécuta là-bas aucune peinture, mais seulement des croquis de grèves, des études de plantes et il écrivit son étonnement devant la nouveauté de ce qu'il voyait. Inconsciemment, il accumula des impressions. Le Musée expose, près de la tapisserie, un dessin de cette époque.

Le point culminant des réalisations de Matisse dans le domaine des arts appliqués a été naturellement son œuvre pour la chapelle de Vence (1946-1950). Sur cette phase essentielle le Musée possède une documentation importante, dont les pièces les plus belles sont les papiers découpés des maquettes grandeur nature pour les chasubles. Elles sont présentées sous des feuilles de

Hindoue à la jupe de tulle. *1928-1929. Lithographie. 29,5×38 cm. De nombreuses lithographies de cette période représentent des modèles étendus parmi des tissus chamarrés, des fleurs, des meubles exotiques, comme le tabouret et le fauteuil mauresque représentés ici. Sur la photographie de droite, on voit le tabouret lui-même près des vases et des compotiers qu'on reconnaît dans bien des natures mortes et des intérieurs. Parmi eux, une petite sculpture d'Henri Laurens qui appartenait à Matisse.*

1

1 *La section la plus complète du Musée est l'ensemble des documents sur la chapelle de Vence, notamment le remarquable dessin pour la grande figure de saint Dominique et les superbes projets de chasubles. Après avoir dessiné la figure du saint à l'échelle définitive, Matisse la redessina sur des carreaux de céramique non vernis qui étaient ensuite cuits et placés sur le mur de la chapelle. La chasuble à gauche est rose pâle avec des motifs bleu vif et blanc ; celles de droite sont en noir et blanc. Quelques-unes des maquettes ont été effectivement réalisées.*

2 *Le Musée comporte une enfilade de salles bien aménagées où les peintures et les dessins sont placés près des objets ayant appartenu à Matisse et qu'il utilisait dans ses peintures. Sur la photographie ci-contre, en haut, on voit, près des premières œuvres de Matisse, l'Odalisque reproduite page 23, un portrait de Madame Matisse par Marquet, une table avec des tubes de couleurs et des pinceaux, et, dans l'angle, une sculpture primitive achetée à Paul Eluard.*

plexiglas comme des ailes de papillons géants: bleu lavande taché de vert et de bleu vif, vert pistache constellé d'or sur fond noir, rose pâle criblé de fleurs blanches sur fond bleu soutenu, motifs blancs découpés en feuilles sur noir. Pour des raisons techniques le plexiglas interdit malheureusement de photographier en couleurs ces admirables projets.

Mais revenons aux souvenirs personnels: regardons le jeune artiste penché sur sa table de graveur dans l'une de ses premières eaux-fortes (1904). Voici le beau dessin au fusain qu'il a fait de sa femme en 1915, le portrait de Madame Matisse par Marquet, le spirituel portrait du peintre lui-même fait par Derain à l'époque fauve: le visage habituellement réservé de Matisse prend une expression de turbulence inattendue. Il est représenté debout, tenant trois pinceaux à la main, vêtu d'un chandail à col bleu et de pantalons verts suggérés en coups de pinceau rapides. Ses traits sont indiqués en bleu sur blanc, et tout le visage est embrasé par l'éclat d'une barbe fauve.

Deux vitrines groupent un certain nombre d'objets qui faisaient partie de la vie quotidienne du peintre, et qui sont disposées exactement comme il les a laissés: une poterie provençale, des minéraux, un collier en coquillages des îles, un vase fait par Matisse à l'époque de ses premiers essais de céramique, et un fragment de terre cuite d'un bleu très lumineux, avec l'inscription « P. à M. » qui est un cadeau de Picasso. Une autre vitrine, abrite ses palettes, et aussi une palette de Bonnard, toute chargée de couleurs, comme le détail d'une peinture. Il y a également une rangée de livres, surtout des poètes: Aragon, Eluard, Char, Tzara, Reverdy.

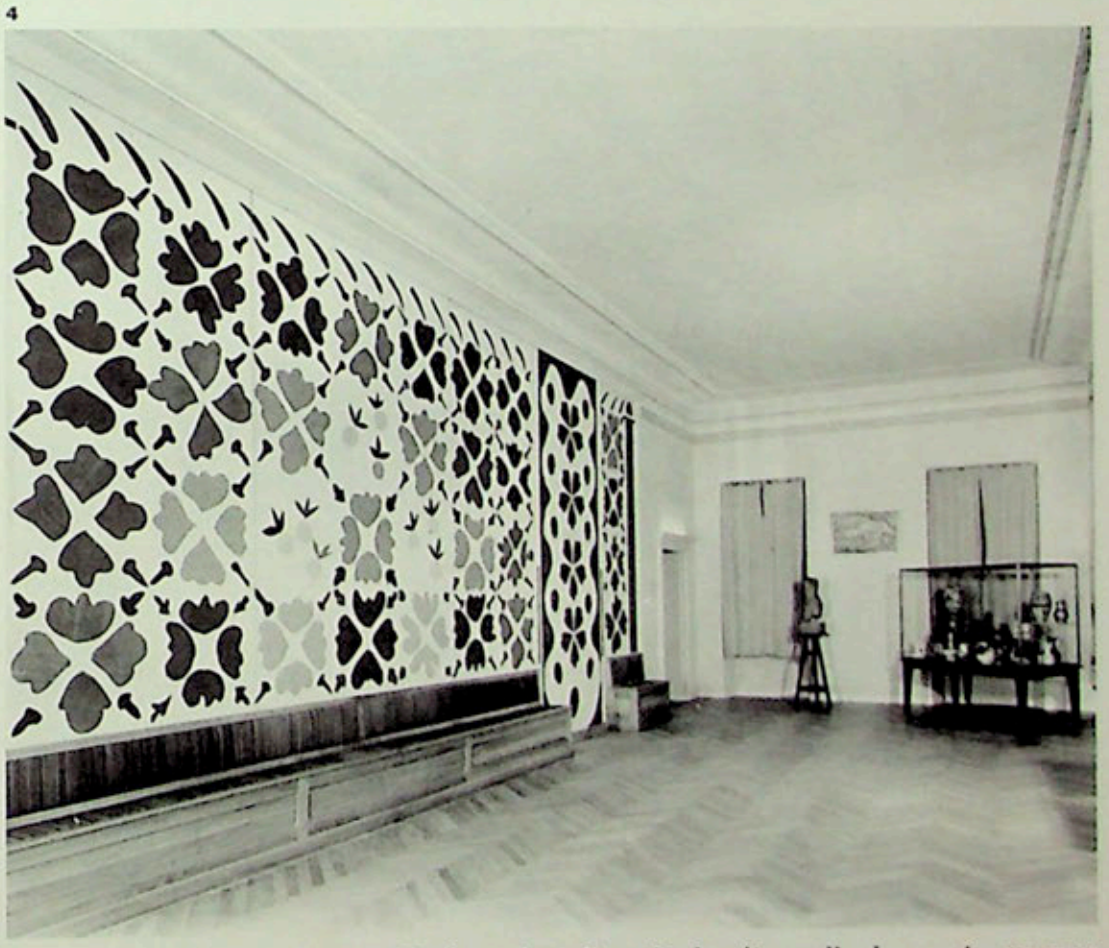
Le musée malheureusement ne possède que très peu de sculptures. La seule œuvre importante est la première création originale de Matisse (il avait commencé par exécuter une adaptation libre du *Jaguar dévorant un lièvre* de Barye), *L'Esclave* (1900-1903) dont la musculature énergique trahit l'influence de Rodin.

Pour que le visiteur puisse tirer profit au maximum du riche matériel réuni dans le nouveau musée, il faudrait que toutes ces pièces soient présentées avec la documentation et les explications nécessaires, et que des étiquettes donnent au moins le minimum d'indications indispensables, comme les titres et les dates des œuvres. *(Suite en page 66.)*

2

3

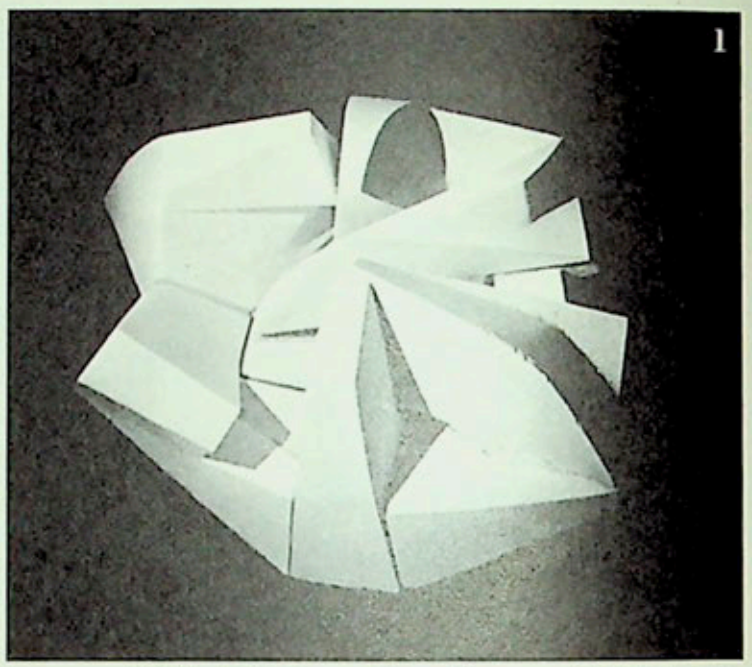
4



3 *Ci-contre, au-dessus d'une table de style Louis XIII et d'un fauteuil à rayures qu'on retrouve dans bien des tableaux, des tentures murales au pochoir en lin grège à motifs tahitiens blancs. Elles ont été crées en 1947 pour la Ascher Textile Company. Au-dessous, quatre dessins de la série* Thème et Variations *(1941-42) donnés par Matisse à Nice.*

4 *Dans la dernière salle du musée, un mur tout entier est occupé par le magnifique papier découpé que Matisse laissa inachevé à sa mort. Il était destiné à un patio et devait être réalisé en carreaux de céramique. Matisse avait prévu la place de deux banquettes de part et d'autre d'une porte. Les éclatements de couleur pure sont d'une force et d'une gaieté extraordinaires.*

IPOUSTEGUY


1

Luce Hoctin — *Vous m'avez communiqué certaines de vos* Notes *récentes (je sais que vous écrivez beaucoup). J'y trouve ces mots, comme une réponse anticipée à l'une des questions que je voulais vous poser : « Ma proposition la plus ordinaire? Faire entrer l'image de l'homme dans le domaine des formes communes, et ou étranges, nommées et innommées et ou innommables qui est son univers journalier, décennal, séculaire et plus distendu encore. » Or, les premières de vos sculptures, celles du moins que je connais,* La Rose *(voir page 30) et* Le Cénotaphe *(ce dernier disparu depuis dans un incendie), ont été des compositions abstraites, ou si vous voulez des architectures, mais on n'y pouvait dépister nulle trace de représentation de la figure humaine.*

Ipoustéguy — Avant ces tentatives dites abstraites, ma toute première sculpture, en 1950, était figurative. Un grand Christ noir, en hommage à Mac Gee. Je me trouvais nez à nez avec l'esthétique de Picasso ou de Moore. Il fallait donc que je me crée un répertoire de formes plus personnelles. L'abstrait m'a aidé. Si le fond de mon tempérament ou de mes mythes n'a pas changé, ma plastique a évolué. Il fallait d'abord que j'échappe à celle des autres. Pourtant, cela fait des années que je suis obsédé par la figure humaine. C'est très important pour moi, l'image de l'homme. Je la prends par tous les bouts.

L. H. — *Et vous y parvenez progressivement...*

I. — Sans doute. Mon *David*, par exemple, en 1959, n'avait pas de jambes (voir page 32). C'est pourtant tout bête de faire des jambes. Mais pour le *David*, je n'ai pas pu.

L. H. — *Votre première sculpture, donc, ne date que de 1950. Avant, que faisiez-vous?*

I. — Je dessinais (j'ai toujours beaucoup dessiné, dès mon enfance), et j'étais peintre.

L. H. — *Avez-vous complètement abandonné la peinture? et pourquoi?*

I. — Il se peut qu'un jour je me remette à peindre. Demain ou plus tard, je ne sais. Mais j'ai toujours essayé de m'exprimer pleinement, et j'avais conscience là d'une insatisfaction. Il me semble que je n'ai pas su assumer vraiment la couleur. Tandis que lorsque je dessine, je suis heureux d'exister. Même si je fais un mauvais dessin. Avec mon crayon et du papier blanc, j'éprouve un contentement que je n'ai jamais rencontré, un tube de couleur en mains.

L. H. — *Y a-t-il parmi les artistes, soit ceux du passé, soit ceux de votre temps, quelqu'un qui vous ait particulièrement influencé, qui ait déterminé votre orientation?*

I. — Quand je suis sorti de l'adolescence, je n'avais pas de rapports avec les peintres ou les sculpteurs contemporains. C'était la guerre, puis l'occupation. Il y avait peu de manifestations artistiques. Je n'ai connu d'abord que mes camarades d'atelier. Ceux que j'ai bien senti

CONVERSATION DANS L'ATELIER / 11

PAR LUCE HOCTIN

Jean Ipoustéguy est né le 6 janvier 1920 à Dun - sur - Meuse. Il passe son enfance partie dans l'Est de la France, partie dans le Midi. En 1938, à Paris, il suit les cours du soir de la Ville dans l'atelier de Robert Lesbounit. Il dessine et peint, et c'est comme peintre qu'il participe à des travaux ou à des expositions de groupe. Mais en 1949, il s'installe à Choisy et se consacre entièrement à la sculpture. En 1946, il expose pour la première fois au Salon de Mai sur la proposition de Georges Adam. Depuis lors, il figure dans les Salons ou les grandes expositions de Paris ou de l'Etranger: Salon de Mai, Salon de la Jeune Sculpture, Biennale de Middelheim, etc... Sa première exposition personnelle a eu lieu à Paris, à la galerie Claude Bernard en 1962.

1. La Rose. Plâtre. 1956. Largeur: 100 cm.

2. L'Homme. Plâtre. 1963. Détail. La sculpture reproduite page 35 est ici en cours d'exécution.

IPOUSTEGUY

ensuite, et qui m'ont fasciné, c'est Picasso, Max Ernst, Klee. Ceux qui ont ouvert l'éventail de l'inspiration. Je suis fanatique du surréalisme. Je me sens lié à lui, à cause de ma passion de l'image.

Maintenant encore, je n'ai pas beaucoup de rapports avec les autres artistes, mais j'en ai quand même. Les œuvres que je considère surtout sont celles dont je me dis : j'aurais aimé la signer. Certains César, certains Roel d'Haese, les *Demeures* d'Etienne Martin, certains Szabo.

Pour moi, cependant, Michel-Ange est le maître, avec Phidias. La Chapelle Médicis et les frises du Parthénon, c'est quand même ce que j'ai vu de plus beau. Mon voyage en Grèce m'a permis de préciser, d'affirmer, d'oser ma sculpture. En Grèce, on comprend qu'il y a une perfection. On en a été saturé. On en a peur, car elle a été le prétexte des arguments de l'académisme, quand elle s'est abâtardie en instrument de mesure. Mais j'ai décidé de ne plus la craindre.

L. H. — *Que pensez-vous de la sculpture abstraite? Quelle signification lui accordez-vous?*

I. — Qui s'étonne aujourd'hui de ce qui pousse sur la terre? Qui peut s'étonner de ce qui pousse dans l'homme?

L. H. — *Tout de même, l'art abstrait, historiquement, a bien bouleversé les concepts esthétiques traditionnels?...*

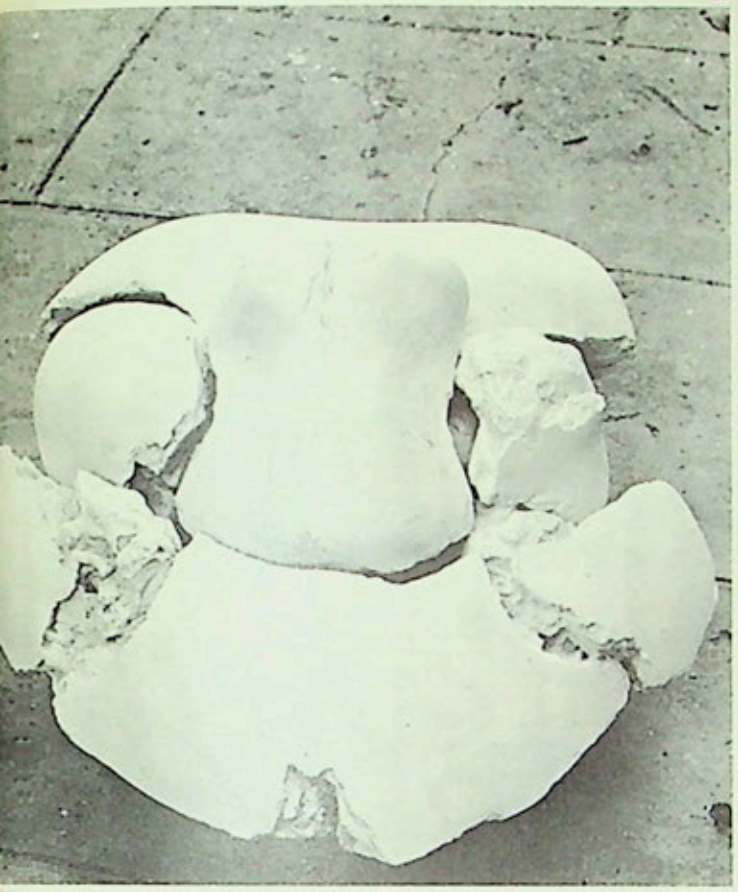
I. — Certes. Mais il n'y a jamais de révolution absolue. On s'aperçoit que l'être humain fait toujours un sort à une révolution, qu'il l'amoindrit. Il n'y a que des accidents révolutionnaires. Je prends l'art abstrait pour l'un d'eux.

L. H. — *Pensez-vous que la conception moderne de l'architecture ait pu jouer un rôle dans l'évolution de la sculpture contemporaine? Que pensez-vous du problème sans cesse remis en question des rapports de la sculpture avec l'architecture?*

I. — Puisqu'un jour les images de pierre se sont détachées du mur, rendez-vous à cette évidence que c'est à jamais. Si le sculpteur prétend s'en approcher de nouveau, c'est encore par facilité de langage. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il réduira le mur, le déduira, l'induira en sculpture. C'est par ce traitement infligé à l'architecture obsédante au nom de l'amour qu'une œuvre sculptée pourra désormais se conjuguer avec elle. Restrictivement, s'il n'y avait que conjonction, elle ne serait jamais que de *subordination.*

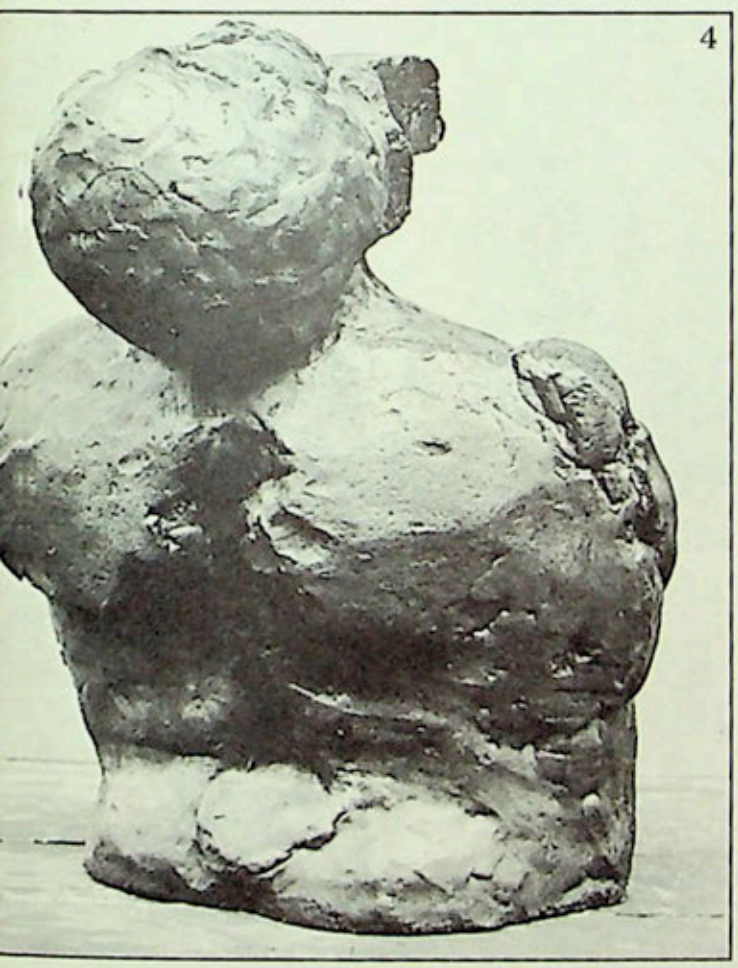
L. H. — *Autrement dit, vous pensez que désormais, si le constructeur de mur et le sculpteur se rencontrent, c'est le sculpteur qui s'approprie le mur. Le mur devient donc sculpture. Comme*

2



3

4



5

. **David.** Bronze. 1959. Hauteur du torse: 125 cm.

. **Etude pour le Goliath.** Plâtre. 1958. Larg.: 55 cm.

. **Etude de têtes.** Ciments. 1959.

. **Etude pour le David.** Bronze. 1959. Haut.: 40 cm.

. **Plage et falaise.** 1960. Plâtre. 260 × 110 cm.

IPOUSTEGUY

celui d'Etienne Martin et de Stahly pour la chapelle de Bruxelles, par exemple.

I. — Oui. Mais pour ma part, je n'ai pas eu de problème concret de ce type à résoudre.

L. H. — *Revenons donc à vous. Je me rappelle à quel point votre sculpture* Plage et falaise *(voir page 33) m'a intriguée au Salon de Mai de 1960. Architecture et personnages en même temps (un couple si je ne me trompe), elle était aussi un objet utile, lit de repos, divan... C'était bizarre, poétique en même temps que sculptural, et assez délirant.*

I. — C'était sans doute la première de mes sculptures à faire naître la figure humaine de mon premier répertoire de formes. Qu'elle ait été délirante, je n'en sais rien. Cela m'échappe totalement. Je m'étonne toujours quand on me dit que je ne suis pas clair. Je voudrais retrouver le classicisme. J'ai horreur du baroque. Mais le délire naît peut-être chez moi du rapport des formes. J'essaie de redresser le tir par une structure assez rigoureuse.

L. H. — *Il y a sans doute en vous un complexe ou un conflit de tendances. Que vous soyez à la fois le sculpteur de* L'Homme *(voir pp. 34-35) et de* Saint-Jean-d'Acre *(voir page 34) ou de* Roger et le peuple des morts *(voir page 34), c'est tout de même surprenant.*

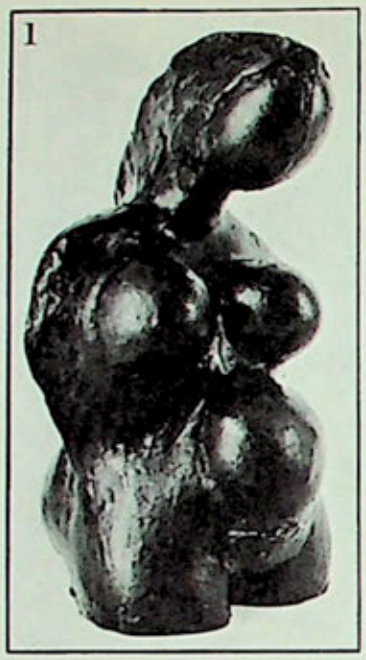
I. — Si vous me permettez une image, je voudrais faire de la sculpture symphonique, non de la sculpture mélodique. J'ai divers instruments. Je veux en composer un orchestre. C'est ma nature profonde et je m'y laisse aller.

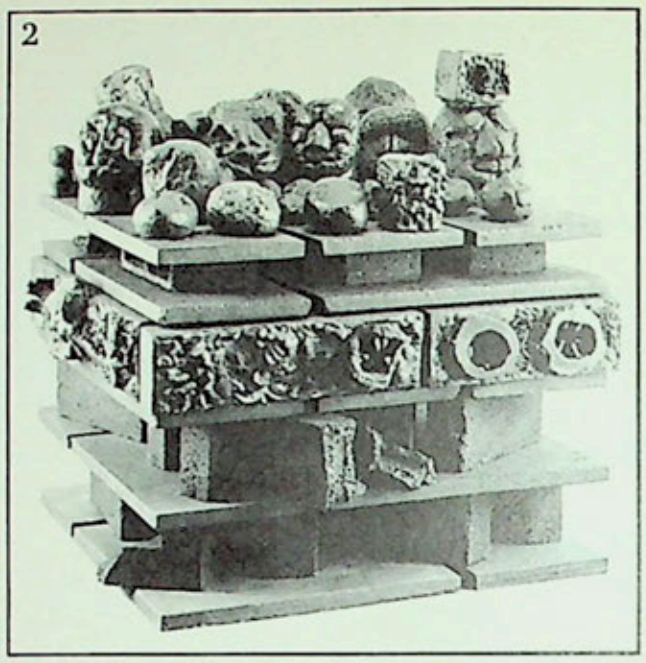
L. H. — *Au risque de cacophonie.*

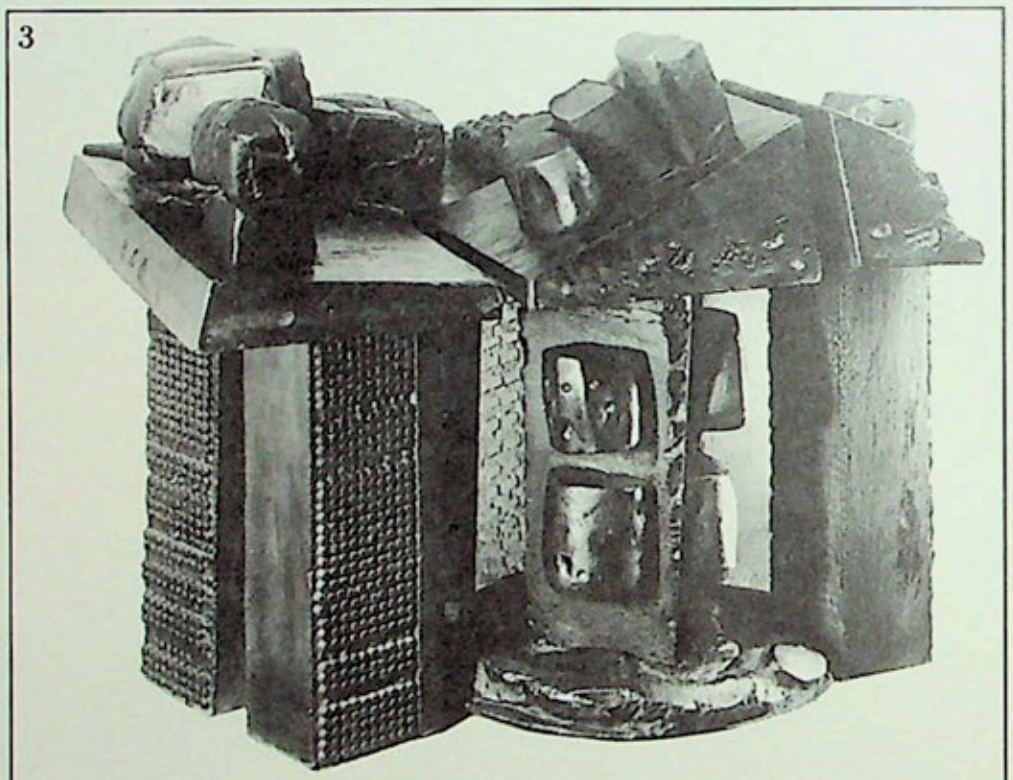
I. — Bien sûr. Mais le mélodiste aussi court un risque.

L. H. — *Oui, la monotonie. — Mais ces choses, ces sculptures,* Saint-Jean-d'Acre, Roger et le peuple des morts, *qu'est-ce exactement?*

I. — Pour *Saint-Jean-d'Acre* (voir page 34), je voulais faire une suite de villes inconnues, telles que je les imaginais, telles que je les pressentais. Pour *Roger* (voir page 34) j'avais modelé des têtes pour en faire surgir le visage. Sur ma table, elles me sont apparues soudain comme un charnier (voir page 33). J'en ai fait un monument funéraire. C'est une sculpture très spéciale, celle que j'ai le moins préméditée.



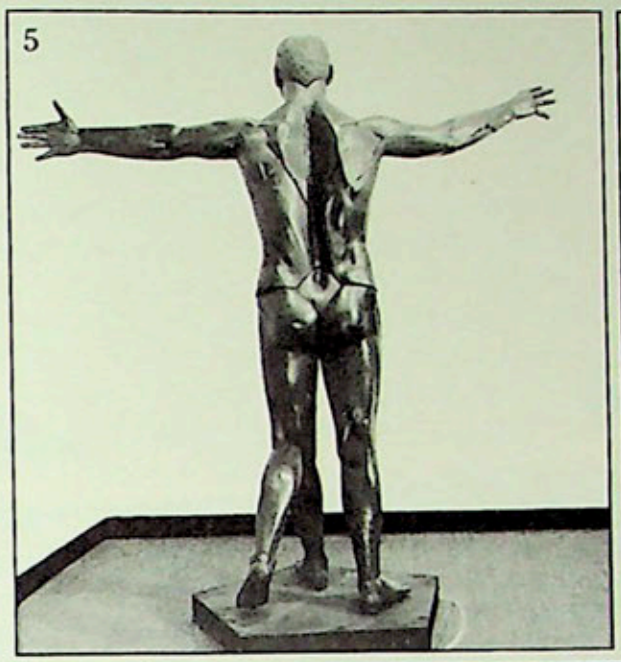




1. **Le cuirassier.** Bronze. 1961. Hauteur: 20 cm.
2. **Roger et le peuple des morts.** Ciment. 1961. 110 × 110 cm.
3. **Saint-Jean-d'Acre.** Ciment. 1960. 100 × 100 × 100 cm. Hauteur: 130 cm.
4. **Homme.** Bronze. 1963. Hauteur: 198 cm. Largeur: 205 cm.
5. **Homme.** La sculpture qu'on voit en cours d'exécution page 31 et de face page ci-contre, est ici vue de dos.
6. **La Terre.** Bronze. 1962. Hauteur: 175 cm.
7. **Le rêve moisi.** Bronze à cire perdue (pièce unique). 1962. Hauteur: 90 cm.

4

5



6

7

L. H. — *Parce que vous avez généralement un projet précis quand vous vous mettez au travail?*

I. — Oui. Les huit dixièmes de ma sculpture sont faits dans ma tête quand je commence. Il surgit évidemment en cours de travail des objections physiques ou techniques.

L. H. — *Vous voulez dire des problèmes de matériau.*

I. — Non, le matériau lui-même est toujours déterminé d'avance. L'infrastructure, le gros œuvre sont élaborés cérébralement dès le début.

L. H. — *Quel matériau préférez-vous?*

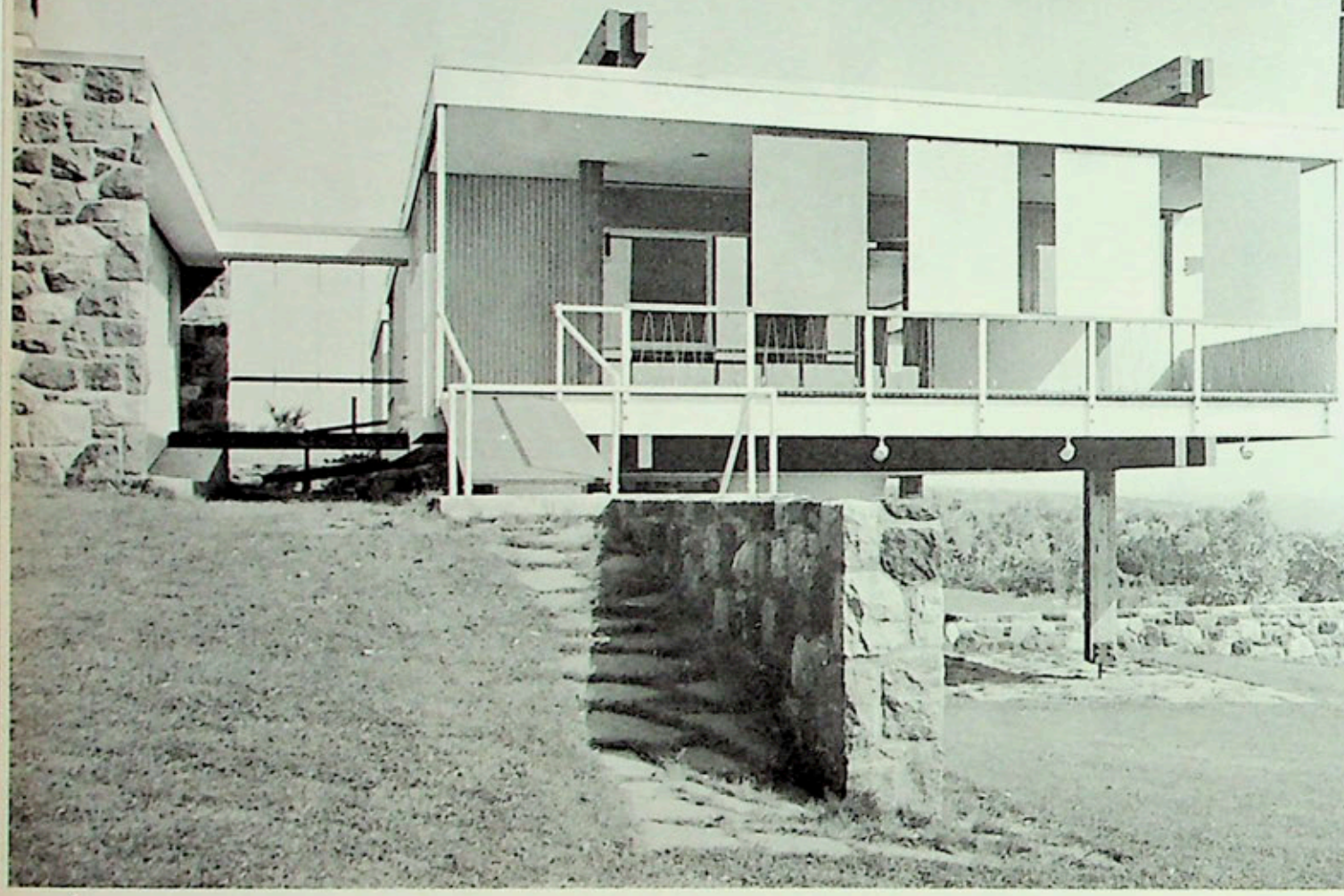
I. — J'aime le plâtre pour préciser ma pensée avec plus de rigueur. Par contre, un matériau de recherche, moins traditionnel, comme le ciment, a des avantages. Ainsi, en ce moment je laisse tomber des blocs de ciment dans des cuves pleines de ciment prêt à se solidifier. J'obtiens ainsi des cratères, des explosions que j'utiliserai certainement plus tard, dans une sculpture plus élaborée.

L. H. — *Vos dessins, puisque vous dessinez beaucoup, sont-ils des exercices préparatoires, ou sont-ils autonomes? Ce que vous écrivez sert-il aussi directement à votre sculpture?*

(Suite en page 50.)

PROPOS DE MARCEL BREUER

recueillis par Guy Habas



1

1. *Cette villa située à Duluth dans le Minnesota (Starkey House, 1954-1955) est caractéristique de l'entière liberté dont fait preuve Marcel Breuer dans le choix des moyens de construction et de son constant souci de s'adapter aux données particulières du programme.*

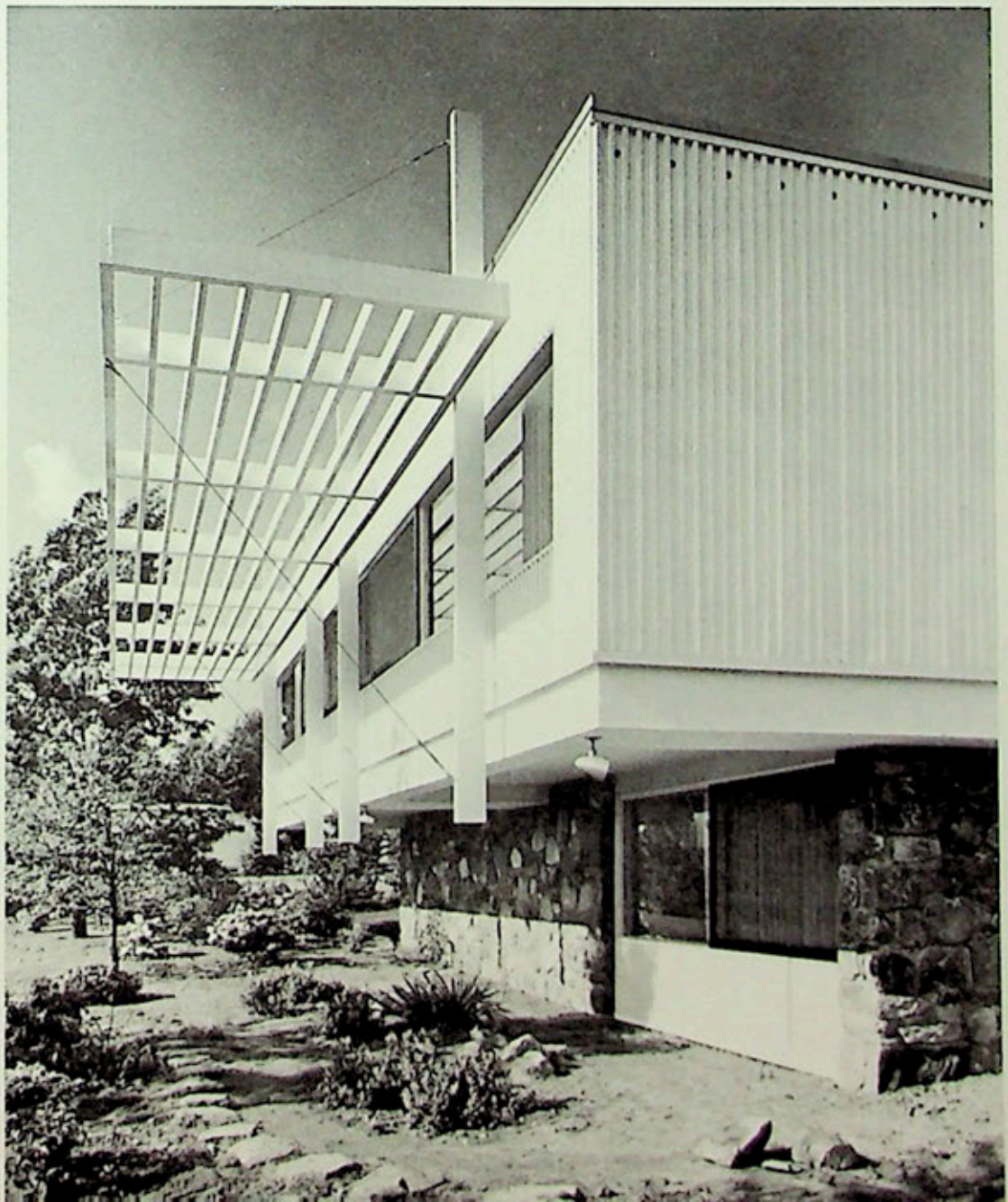
2. *La maison que Marcel Breuer s'est construite en 1951 à New Canaan, Connecticut, exprime avant tout le désir de modeler à son goût son propre cadre de vie. Il n'a pas voulu en faire un exemple spectaculaire mais une habitation qui réponde vraiment à sa fonction.*

3. *Cette villa située à Andover, Mass. (Grieco House, 1954-1955) répond au même souci de s'adapter aux données géographiques et humaines. La distribution à deux niveaux a été dictée par la pente du sol, mais les pièces principales sont groupées à l'étage supérieur.*

2

Ancien professeur au Bauhaus et l'un des chefs de file de l'architecture actuelle, Marcel Breuer participe de deux générations, on pourrait presque dire de deux vagues successives d'architectes: d'une part celle des « grands » de l'entre-deux-guerres — notamment Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier qu'il connut d'ailleurs tous à leurs débuts — dont l'œuvre est aujourd'hui classée et appartient déjà à l'histoire, d'autre part celle, forcément moins révolutionnaire, mais tout aussi résolue et volontairement rompue à toutes les audaces technologiques, qui se révéla aux Etats-Unis peu après la dernière guerre avec, entre autres, Eero Saarinen, Philip Johnson, Louis Kahn, Eliot Noyes, Bruce Goff, Gordon Bunshaft, Victor Gruen, tous nés comme lui durant la première décennie de ce siècle.

Cette double appartenance est au demeurant très sensible dans son œuvre et se marque en particulier par une nette évolution stylistique. Il suffit, en effet, de comparer l'immeuble, récemment présenté ici, du nouveau Centre de Recherches de l'IBM à La Gaude (voir « L'Oeil », n° 99) non seulement avec ses projets des années trente ou ses premières réalisations comme la maison des Harnischmacher à Wiesbaden (1932) et les appartements de Doldertal à Zurich (1934), mais même avec ses œuvres immédiatement postérieures à la guerre pour voir à quel point son style s'est affermi, transformé, personnalisé. Le mode d'expression « constructiviste » et puriste des débuts, héritage du Bauhaus, a fait place à un langage également net et concis, mais plus dense, plus rude et d'apparence presque sculpturale. Les fins pilotis sont devenus de puissants poteaux, les larges baies vitrées se sont fragmentées, la présence d'éléments préfabriqués ne cherche pas à se dissimuler, enfin le béton armé, volontairement apparent, impose crûment son esthétique. Lorsqu'on le questionne à ce sujet, Marcel Breuer cependant ne cherche pas à s'attribuer tout le mérite ou du moins toute l'originalité de cette évolution.



Le premier point à signaler – dit-il – est que l'immeuble de l'IBM est un bâtiment préfabriqué alors que les réalisations précédentes ne faisaient pas appel à cette technique. Or la préfabrication fait partie de ces problèmes qui, indépendamment de tout parti pris esthétique ou constructif, ont des conséquences architecturales inévitables. Le second point est que la construction est en béton armé et que j'ai effectivement beaucoup étudié, depuis huit ou neuf années, les possibilités inhérentes à ce matériau. N'allez pas croire pour autant qu'il s'agisse là d'un développement purement personnel. Avant la guerre de Corée, il n'y avait pas en Amérique, vous le savez, d'architecture en béton armé. Celui-ci y était en effet beaucoup plus cher que l'acier. Or, durant la guerre, pour des raisons militaires, l'acier s'est trouvé rationné, et l'on a bien été obligé d'utiliser le béton. Les bâtiments qui avaient été commencés en acier ont eux-mêmes dû être terminés en béton. On s'est aperçu à ce moment-là que l'opinion émise par les ingénieurs — opinion qui semblait jusqu'alors définitive et selon laquelle la construction en béton armé était rendue impossible ici par son prix de revient trop élevé — n'était qu'une idée toute faite, et tout le monde s'est mis à faire des expériences avec le béton.

Ce que Marcel Breuer ne dit pas, c'est qu'il fut l'un des tout premiers à entreprendre des expériences de ce genre et à imposer ce nouveau mode de construction pour lequel il avait

toujours ressenti d'ailleurs une vive inclination. On ne saurait oublier, en effet, que si certains de ces édifices ne furent terminés que plusieurs années après, il décida dès 1953 d'employer le béton pour réaliser ses trois premières grandes œuvres européennes: le siège de l'Unesco à Paris, le magasin « De Bijenkorf » à Rotterdam et l'Ambassade des Etats-Unis à La Haye. Son étroite collaboration avec Nervi pour le premier de ces bâtiments ne put au demeurant que renforcer l'intérêt qu'il portait déjà à ce matériau dont il apprécie en particulier le caractère éminemment plastique et malléable.

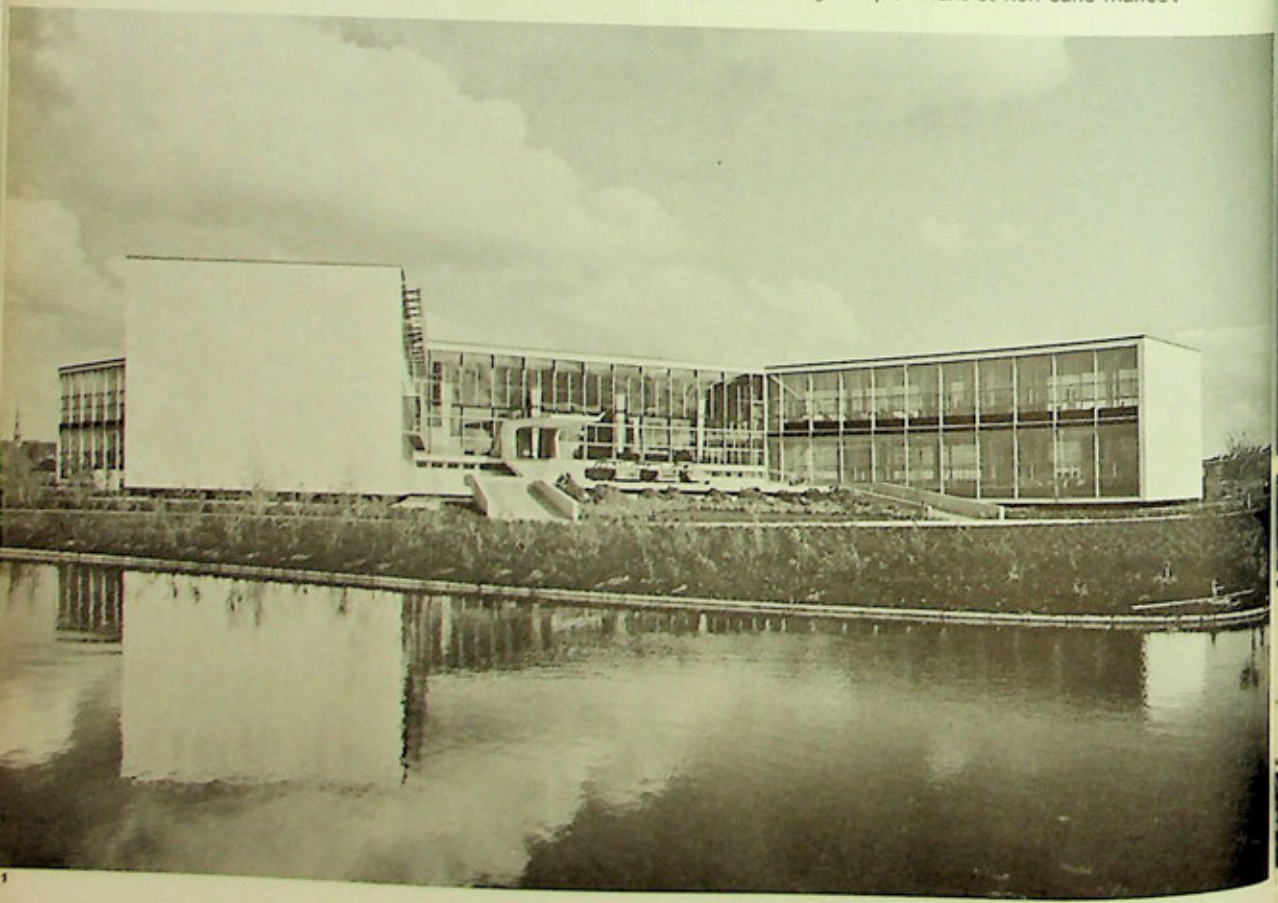
Le béton — affirme-t-il — est peut-être le matériau qui offre le plus de possibilités d'expression. Il a une profondeur spéciale qui permet de jouer plus aisément avec les volumes. En ce sens, il s'apparente à la sculpture. Les campaniles que j'ai imaginés pour St. John's Abbey et le couvent de L'Annonciation à Bismark sont du reste de véritables sculptures et la façade de l'IBM est elle-même très sculpturale.

Toutefois — ajoute-t-il aussitôt — cette préférence ne porte aucun préjudice à l'égard des autres matériaux. On peut très bien continuer à construire en acier ou avec tout autre matériau. C'est une question d'opportunité.

Cette dernière remarque est très révélatrice de l'esprit antidogmatique et ennemi de tout préjugé de Breuer. Pour lui, il n'y a pas de solution universelle, interchangeable ou passe-partout; il n'existe que des cas d'espèce.

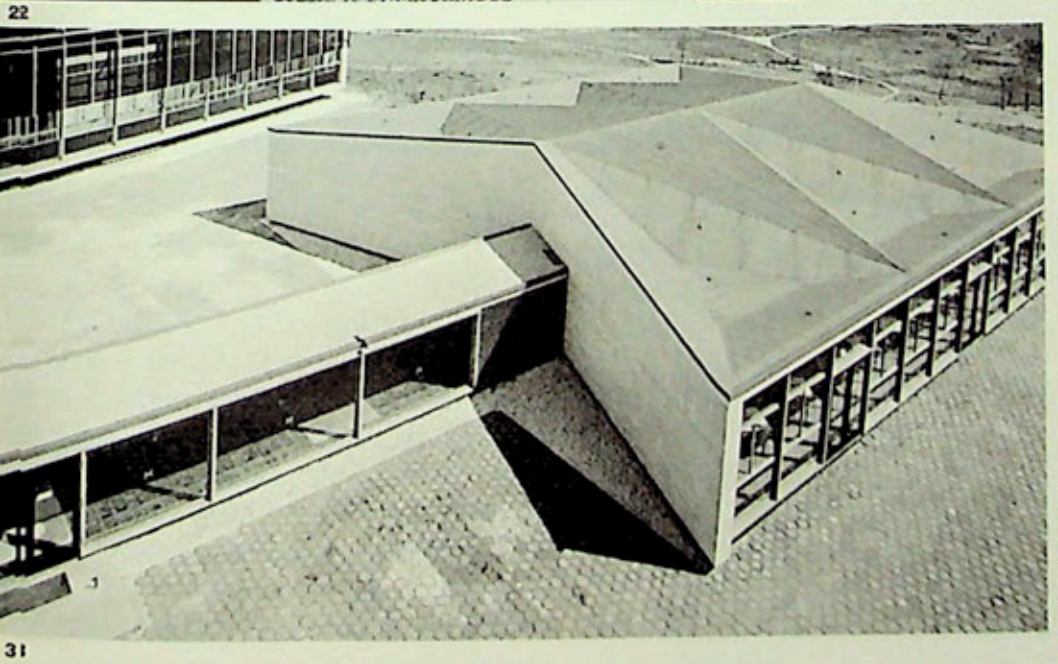
Ce qui, à mon sens, est le plus important — avoue-t-il — c'est l'expérience. Une expérience qui doit toujours rester vivante et que l'architecte doit poursuivre avec une application aussi soutenue que s'il était encore dans une université.

Aussi, lorsqu'on lui demande s'il voit une certaine continuité dans l'ensemble de sa production et si l'expérience du Bauhaus lui semble rester encore vivace dans ses œuvres actuelles, Breuer répond-il en souriant et non sans malice:



1

22

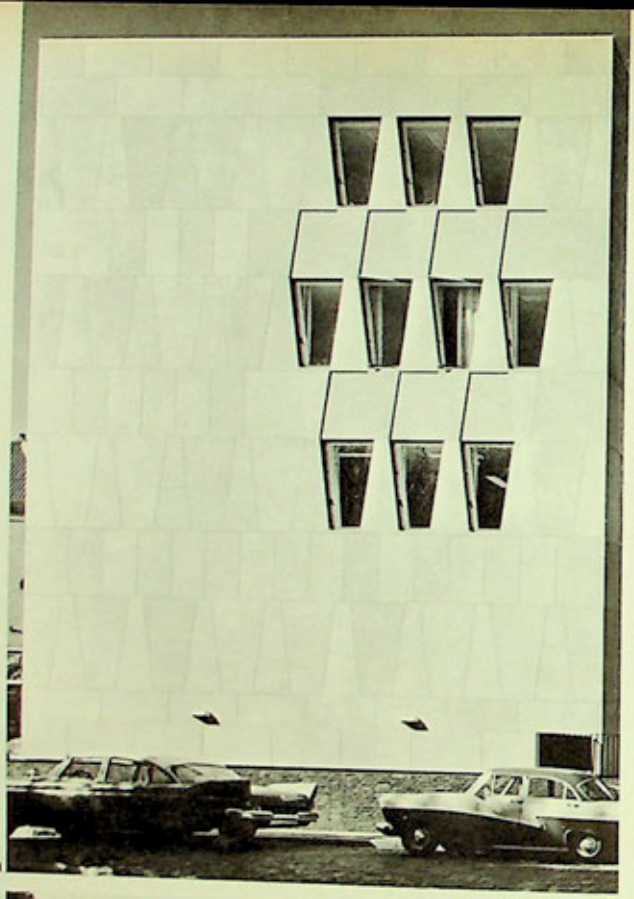


31

1. *Cet immeuble administratif a été construit par Marcel Breuer en 1957-1958 à Amstelveen, à quelques kilomètres d'Amsterdam, pour la société Van Leer. L'architecte y a repris certaines solutions précédemment adoptées à l'Unesco — plan en Y (double, cette fois), écrans de verre anti-solaire en avancé des façades.*

2. *S'il était réalisé aujourd'hui, ce projet de 1936 pour un « Centre civique de l'Avenir » à Londres (en collaboration avec F.R.S. Yorke) serait encore d'une parfaite actualité. On notera la forme en double Y des immeubles du premier plan qui, vingt à trente ans à l'avance, annonce celles de l'Unesco et des laboratoires I.B.M.*

3. *Réunie au corps principal par un passage couvert, la cantine du siège de la société Van Leer à Amstelveen présente une très belle couverture en voile de béton prismatique. Le système constructif rappelle celui employé à la même époque (1955-1959) à la bibliothèque du collège Hunter au Bronx près de New York.*

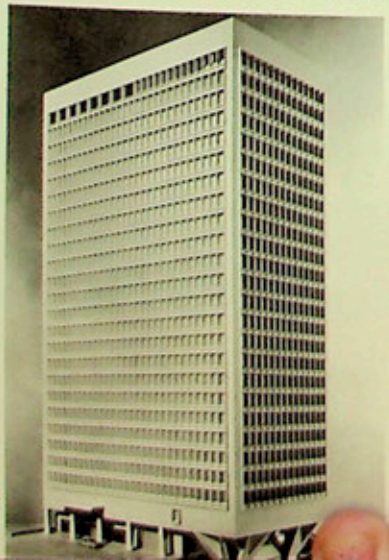


1. *L'Ambassade des Etats-Unis à La Haye s'élève du milieu d'un tissu urbain d'intérêt historique qui rendait son intégration particulièrement difficile. Refusant tout compromis régionaliste, Breuer adopta une solution délibérément moderne, mais dont les proportions harmonieuses s'accordent parfaitement au cadre préexistant. Le rythme des façades, délicatement modulées en figures alternativement trapézoïdales et rectangulaires, réduit les proportions apparentes des surfaces unies, percées d'ouvertures à la fois discrètes et originales.*

2. *Marcel Breuer a montré qu'il savait s'adapter avec un égal bonheur à tous les programmes qui lui étaient proposés. Cette usine à ossature métallique, construite en 1955 à Los Angeles pour la société Torrington, est d'un modernisme presque classique et peut rivaliser avec les plus célèbres exemples du genre.*

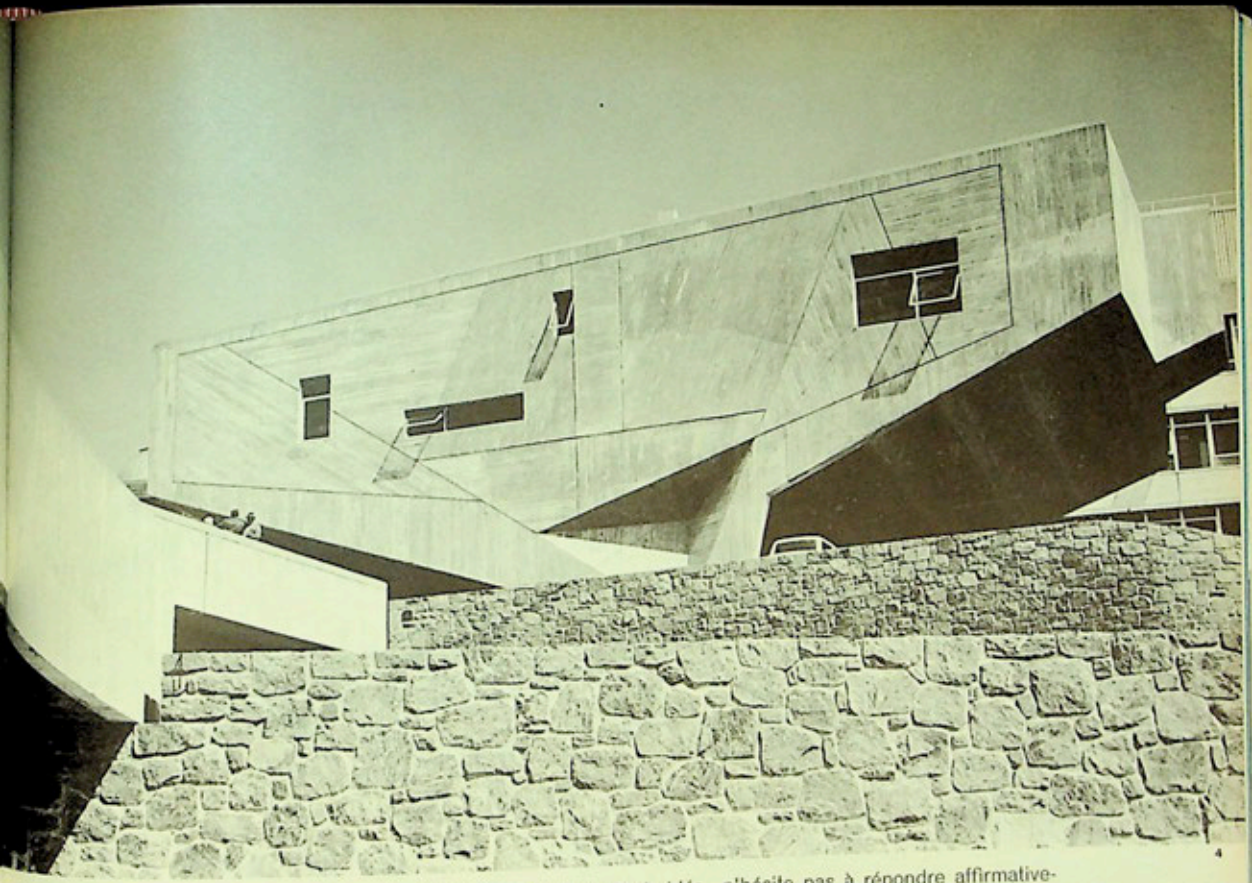
3. *Il est grand dommage que le projet conçu en 1960 pour le « Charles Center » de Baltimore n'ait pas été exécuté, car il présentait des solutions plastiques et techniques d'une rare qualité. On notera en particulier l'allure sculpturale des superbes piliers de béton et le dessin texturé des façades porteuses.*

4. *La structure en béton armé imaginée pour les amphithéâtres de la nouvelle section de l'Université de New York (1956-61) est très représentative du style technologique, à la fois simple et hardi, de Marcel Breuer.*



Je ne sais pas. Vous devez le savoir mieux que moi. En ce qui me concerne, c'est toujours la même démarche. J'ai fait des expériences de toutes sortes.

Ce refus de systématiser, cette volonté de ne s'enfermer dans aucune théorie, aucune formule, aussi commodes ou séduisantes soient-elles, se retrouvent dans l'appréciation que Marcel Breuer porte sur l'architecture moderne. Il se refuse, en effet, à donner à tel ou tel élément une importance prépondérante ou encore à déceler un style dans la variété des expériences contemporaines.



L'architecture — dit-il — est la réunion de tous les éléments ensemble: techniques, humains, esthétiques, etc. Il me semble que c'est une grande erreur que de parler aujourd'hui de style au sujet de notre époque. Il n'y a pas de style, parce qu'il n'y a pas d'uniformité. Une villa ou une église, ce ne peut pas être la même chose. De même que, pour être également un objet utile, une automobile reste forcement différente d'un frigidaire. Chaque espèce de bâtiment doit avoir son expression propre. L'idée n'est pas neuve, d'ailleurs. Pour ne prendre que cet exemple, un temple grec et une maison grecque ne se ressemblent pas non plus. En revanche, l'approche, l'idée, la philosophie de l'architecte restent les mêmes. Quand on construit un édifice, quel qu'il soit, on doit considérer en même temps la forme et le programme, les techniques et les données humaines. Mais, de toutes les manières, on doit rester absolument libre de toute idée préconçue.

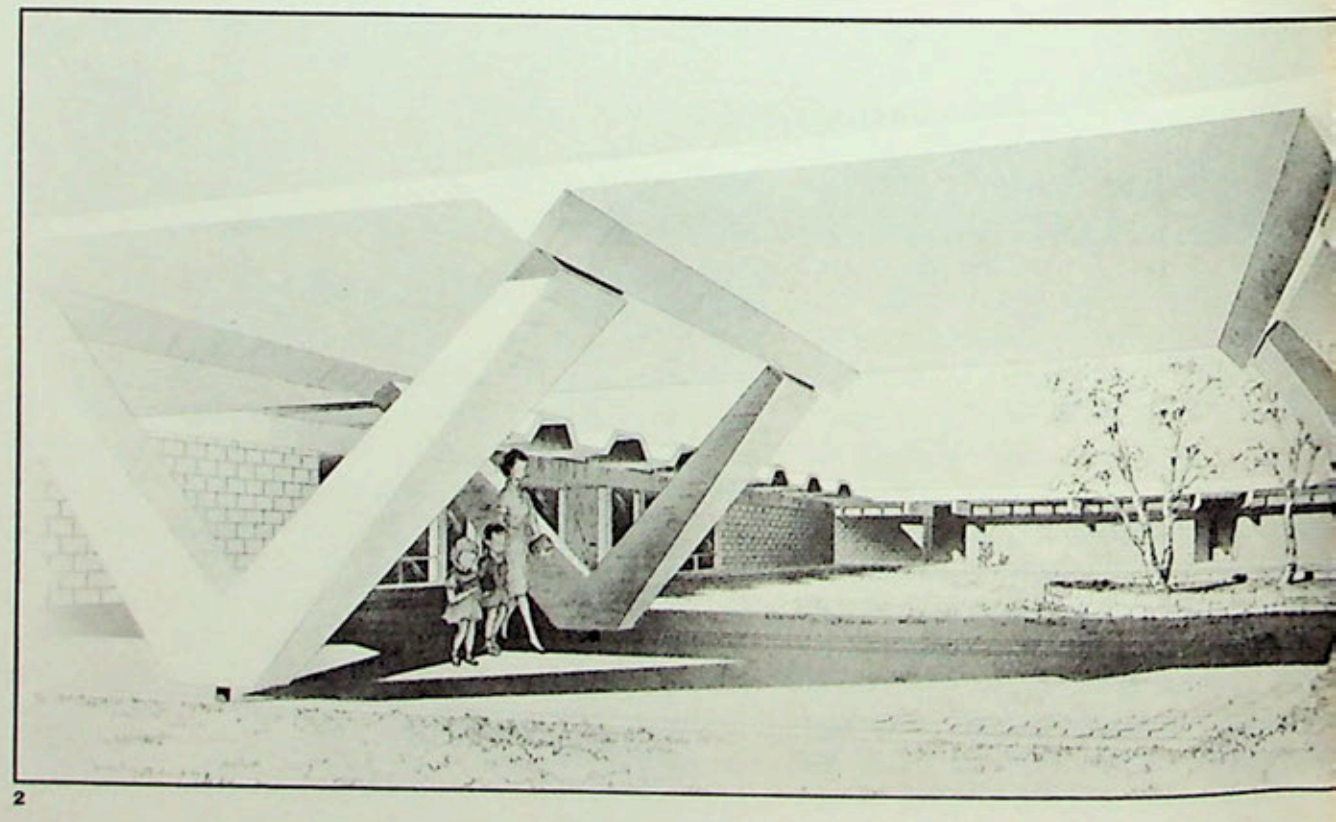
Trop d'architectes, effectivement, ne se préoccupent nullement de faire la synthèse des divers éléments du programme. Les uns ne s'intéressent qu'à l'aspect esthétique de l'œuvre, les autres aux seules solutions techniques, d'autres encore au côté social sans chercher à réaliser un juste équilibre entre les différentes fonctions. On attache aujourd'hui, il est vrai, une nuance généralement péjorative ou à tout le moins restrictive au terme « fonctionnel », mais le véritable fonctionnalisme ne serait-il pas justement de tenir compte de **toutes** les données du problème, de **tous** les éléments sans en excepter aucun? Et pourquoi si l'on bâtit, par exemple, un édifice cultuel, l'expression du sentiment religieux ne serait-elle pas considérée comme une fonction au même titre que les contraintes du site ou les données économiques? A cet argument, Marcel Breuer n'hésite pas à répondre affirmativement:

Dans le cas envisagé, l'expression du sentiment religieux est naturellement une des composantes. On peut aller plus loin: l'esthétique pure elle-même est une fonction. D'ailleurs certaines personnes, certains clients notamment, commencent à le comprendre. Prenez l'exemple des laboratoires IBM à La Gaude. Avant d'arrêter le projet, nous en avons parlé avec tous les directeurs et les financiers de la compagnie, et nous nous sommes aperçus que non seulement aucun d'entre eux ne songeait à nous imposer des restrictions de caractère économique mais même qu'aucun ne demandait de prix. Pourquoi? parce qu'ils avaient été impressionnés par l'esthétique. Il y a un effet pratique de l'esthétique.

Comment Marcel Breuer envisage-t-il l'avenir de l'architecture? C'est une liberté de plus en plus totale qui lui paraît devoir s'imposer. A condi-

1

1. *Ce beau projet exécuté en 1958 pour le Centre urbain « El Recreo » à Caracas (en collaboration avec Ernesto Feuenmayer Nava et Manuel Sayago) retient à la fois par la qualité exceptionnelle de son architecture et par la valeur de la solution urbanistique proposée. On remarquera surtout la couverture en éléments pré-fabriqués du centre commercial (à gauche et à droite des immeubles) et la structure en voile prismatique des deux salles de cinéma (à gauche).*



2

2. *Etudiés en 1959 pour un projet d'école à Greenwich, Connecticut, les poteaux en V qui soutiennent la couverture de ce déambulatoire frappent par l'opposition, éminemment plastique, entre la puissance de leur dessin et la grande finesse de leurs points d'appui.*

tion, bien entendu, de ne pas donner au terme de liberté le sens d'anarchie incontrôlée mais d'enrichissement.

Il serait vain — dit-il — de vouloir prévoir ce que sera l'architecture de demain. Pourtant, il est certain qu'il existe déjà une liberté nouvelle. Avant la seconde guerre mondiale, durant les années vingt et trente, nous avons assisté à un véritable concours d'architectures sévères, simplifiées à l'extrême. Aujourd'hui, nous vivons une époque beaucoup plus libre. Cela ne signifie pas que nous ne restions pas aussi disciplinés qu'auparavant, mais nous pouvons nous exprimer différemment. Les problèmes de structure, les buts purement fonctionnels gardent la même importance, mais il existe plus de liberté dans la création. Sans tomber pour autant dans le baroque, nous portons plus d'attention à l'invention du point de vue critique.

L'infinie variété plastique des constructions de Marcel Breuer suffirait à prouver, s'il en était besoin, que cet éloge de la liberté créatrice n'est pas une simple rhétorique. C'est que pour lui, s'il s'agit de ne pas se limiter aux découvertes déjà réalisées, il ne convient pas non plus de renier celles-ci parce qu'elles paraissent moins neuves. Toutes les possibilités doivent être exploitées par l'architecte avec une entière liberté d'esprit. « Je ne veux pas, écrivait-il récemment, abandonner certains de mes propres enfants: la transparence de l'architecture, l'espace intérieur relié à l'espace extérieur tout au moins visuellement parlant, la continuité de l'espace à travers une structure et entre ses murs, le langage des forces de construction, les sensations physiques et esthétiques du matériau qui permet ces divers phénomènes: le verre. Mais il y a beaucoup d'autres possibilités en architecture si elles n'est pas trop enfermée dans un carcan par des règles strictes. Il y a également beaucoup de besoins humains que notre paroi vitrée ne satisfait pas. Nous avons besoin d'un aspect esthétique plus varié. Nous possédons d'autres matériaux que le métal et le verre. Et nous avons d'autres besoins que celui de « flotter dans l'espace ». Je considère que le vocabulaire de l'architecture doit être considérablement enrichi. » (Préface à: « Marcel Breuer, Réalisations et projets ». 1921-1962, Ed. Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1963, p. 10.)

Cette continuelle liberté d'invention que réclame Breuer, nul élément n'en rend peut-être mieux compte dans ses propres œuvres que la façade. Du pan de verre presque uni des divers projets de 1928-1930 ou des appartements de Doldertal à Zurich (1934) à la façade biseautée de l'IBM en passant par le mur apparemment aveugle du « Bijenkorf » de Rotterdam et celui modulé avec tant d'originalité de l'Ambassade des Etats-Unis à La Haye, il y a à la fois évolution constante mais aussi refus absolu de s'enfermer dans un quelconque système. Si, par exemple, les deux façades principales du « Bijenkorf » ne sont percées que de minuscules ouvertures disposées en quinconce pour ne pas empiéter à l'intérieur sur les surfaces de stockage des articles destinés à la vente, la façade Nord est en revanche entièrement vitrée.

J'ai toujours voulu — précise-t-il — réaliser des façades à trois dimensions. A l'Unesco, puis dans l'immeuble Van Leer à Amstelveen, je me suis servi de la profondeur que l'on peut obtenir avec des glaces. A l'IBM et dans le projet du « Charles Center » de Baltimore, j'ai profité de la présence de gaines et autres installations de conditionnement d'air pour créer des saillies et des creux. Mais, dans un cas comme dans l'autre, c'est la conséquence directe de l'utilisation des ombres et des lumières. A ce point de vue, il est très important de provoquer un jeu de réflexions.

L'expression de la façade résulte, certes, avant tout des données architecturales d'un édifice, mais le constructeur doit aussi tenir compte ici des problèmes posés par le site et l'environnement. Il est possible, en effet, que l'aspect esthétique d'un bâtiment conçu in abstracto soit très satisfaisant pour l'esprit mais ne s'accorde nullement ou médiocrement seulement au cadre auquel il est destiné. *(Suite en page 66.)*

3

3. *Marcel Breuer poursuit actuellement à Flaine une importante expérience urbanistique. Dans un paysage grandiose de Haute-Savoie, il fait surgir* ex nihilo *une station de montagne qui atteindra (mais ne dépassera pas) le chiffre de 6000 habitants. On voit sur ce plan les trois principaux secteurs: au Nord « Flaine Supérieure » qui groupe des appartements et des hôtels, à l'Ouest « Cayen », réservée à des chalets, et au Sud-Est « Fédération », zone centrale et commerciale. Au Sud, volontairement isolé, un vaste parc à voitures sera aménagé.*

Livres sur l'art

HOMMAGE A BERNARD BERENSON

La première édition des *Peintres italiens de la Renaissance*, qui remonte à 1896, se présentait en quatre volumes séparés. Chacun comportait, en appendice, un texte de forme sybilline où Berenson consignait dans de simples listes toutes les œuvres pour lesquelles il proposait ou retenait une attribution. Reconnues comme de véritables oracles, ces listes prirent une telle importance que Berenson décida de les grouper toutes, de les amplifier, et de les publier en un volume séparé en 1932 (il y eut en 1936 une nouvelle édition corrigée en italien). Ayant un peu changé de point de vue, l'auteur avait aussi ajouté nombre d'œuvres d'une attribution plus douteuse en indiquant par des sigles ce qui était copie, œuvre d'atelier, etc.

Ainsi présentées, sans aucune illustration, les listes étaient aussi éloquentes qu'un annuaire du téléphone. Seul l'historien de l'art, pour ne pas dire le spécialiste, pouvait en tirer parti. Au contraire, une édition illustrée, et dont l'illustration serait rangée dans l'ordre historique, devait permettre à de nombreux lecteurs de compléter avec beaucoup de précision les *Peintres italiens de la Renaissance* et devait aussi rendre beaucoup plus efficace un instrument de travail déjà indispensable à l'historien. Les éditions Phaidon se chargèrent de cette entreprise, et c'est ainsi qu'en 1957, deux ans avant la mort de l'auteur, on vit paraître les listes vénitiennes illustrées.

Aujourd'hui, ce sont les listes florentines qui viennent s'y ajouter comme un hommage posthume, hommage particulièrement heureux puisque c'est dans le domaine florentin que la personnalité du maître d'*I Tatti* se manifeste complètement. Les deux nouveaux volumes, dont l'illustration est très riche et en partie inédite, donnent une idée du goût de Berenson qui aimait la peinture florentine au-dessus de tout. Ou plutôt, c'est de ce côté que ses affinités le portaient: il avait une affection particulière pour certains peintres, comme Masolino ou Filippino Lippi, mais sans exagérer leur importance ou leur valeur, car il était conscient de la différence qu'il y a entre le goût et le jugement artistique. Du reste, il faut bien distinguer le goût de Berenson lui-même d'un goût berensonien qui s'est attaché à toute la peinture florentine du quattrocento et qui ferait de Neri di Bicci un grand peintre.

Le livre contient presque 1500 images; c'est beaucoup pour un livre, c'est peu pour donner une idée complète de l'immense production florentine depuis Cimabue jusqu'à Bronzino. Il fallait faire un choix sévère qui tienne compte de l'importance relative de chaque peintre, quitte à ne reproduire qu'une fraction de l'œuvre des Ghirlandajo par exemple. Mais pour l'intérêt du chercheur chaque maître est représenté, et on a insisté un peu sur les peintres qui posent des problèmes, comme le Maître de la nativité de Castello. Il faut être reconnaissant aussi à Louisa Vertova Nicolson d'avoir choisi parfois la version moins connue et difficilement accessible d'une œuvre, comme par exemple *Vénus, l'Amour et la Jalousie* de Bronzino au musée de Budapest, au lieu de la célèbre version de Londres. D'autre part, on a tâché d'atténuer l'austérité du livre en reproduisant seulement des détails de certaines œuvres, choisies de préférence parmi celles dont la reproduction entière est facilement accessible.

Les planches sont parfois un peu sombres, ce qui obscurcit le détail, mais les volumes restent agréables à feuilleter et il faut remercier l'éditeur d'avoir produit une illustration aussi abondante à un prix raisonnable.

L'illustration n'est pas la seule nouveauté de cette publication; les listes aussi sont mises à jour. La dernière édition était de 1936 et Berenson avait pris depuis un grand nombre de notes et révisé certains jugements. Comme il reste une autorité mondiale en matière de peinture florentine, il était important d'avoir sa dernière pensée. Michael Rinehart a mis les listes à jour, en se servant des notes de Berenson, et en recherchant les nouveaux propriétaires des tableaux. Lorsqu'il y avait contradiction dans les notes, c'est Nicky Mariano qui a tranché. Elle a aussi ajouté treize listes nouvelles en se servant des notes du maître, de souvenirs de conversations, ou de publications récentes sur lequelles il n'avait pas eu le temps de donner son opinion. Il est regrettable qu'un système de signes ne vienne pas indiquer ces différentes nuances. En particulier, lorsque les notes étaient contradictoires, on aimerait avoir les deux suggestions. On aimerait aussi, lorsqu'un tableau a disparu d'une liste, savoir quelle est la nouvelle attribution, parce qu'il est parfois difficile de la retrouver. Ainsi, malgré l'extrême intérêt des aménagements et des modifications apportés à la nouvelle édition, celle de 1936 restera probablement un texte de référence.

Henri Zerner.

B. Berenson: Italian Pictures of the Renaissance. *A list of the principal artists and their works with an index of places.* Florentine School. *Vol. I, 590 ill. et Vol. II, 888 ill. Phaidon Press, London, 1963, £7.*

SEPT SIÈCLES DE SOULPTURE JAPONAISE

par Geneviève Daridan

Dans un texte dense, savant, sensible, Mme Daridan nous initie à un art que l'Occident n'a guère eu l'occasion d'approcher. Il s'agit de cette statuaire japonaise du VIIe au XIIIe siècle, en majeure partie religieuse, dont les Parisiens ont pu admirer quelques exemplaires lors de l'inoubliable exposition de « L'Art Japonais à travers les siècles », en 1958. C'était la première fois que de telles œuvres quittaient le sol nippon où les abritent encore les temples pour lesquels elles furent conçues, images sacrées qu'ont vénérées les générations successives, parfois depuis le VIIe ou le VIIIe siècle.

Geneviève Daridan a été saisie par la grandeur de cet art dont elle dit fort bien qu'il est « d'égale qualité à ce que l'Egypte ou l'art médiéval ont produit de meilleur ». Elle a mis à profit son séjour au Japon en qualité d'Ambassadrice de France pour en explorer les richesses secrètes, qui ne s'offrent pas au touriste de passage. Certaines de ces statues, en effet, ne sont visibles qu'une ou deux fois l'an... Dans un pèlerinage de sanctuaire en sanctuaire auquel elle nous convie, ce qui l'a frappée, c'est combien est aisé le contact avec cet art, si lointain dans le temps et dans l'espace, combien émouvante sa « présence ».

En trois chapitres, qui proposent autant de points de vue à notre réflexion, l'auteur étudie l'évolution de la sculpture japonaise et commente les rapprochements avec l'art occidental qui se sont imposés à son esprit. « Rencontres avec l'Occident », tel est d'ailleurs le sous-titre de son ouvrage: ces rencontres visent à confirmer que « le rythme de création de l'homme est partout le même » C'est ainsi que le chapitre intitulé « Spiritualité » souligne qu'une vision première, commune à toute culture jeune, cherche, « en représentant l'homme, à suggérer ce qui le dépasse », à exprimer à travers lui, et au moyen de contraintes volontaires, un idéal spirituel. Ce sera le cas des divinités bouddhiques de l'époque Asuka, avec leur hiératisme et leur allongement irréel, comme de nos statues-colonnes romanes. Par une démarche inévitable, le sculpteur en viendra plus tard à chercher la perfection dans une reproduction scrupuleuse de la réalité, équilibre éphémère avant l'entraînement vers les excès de la virtuosité. Le chapitre « Réalisme, expressionnisme et fantastique » illustre ces tendances, avec les étonnants portraits sculptés et les génies pleins de violence du Japon, d'une part, la calme statuaire de nos cathédrales gothiques et le « baroque » du XVe siècle d'autre part. Enfin, dans une étude des « drapés », l'auteur fait ressortir d'autres cheminements parallèles. Il n'est pas question ici d'influences mais de quelque chose d'universel qui s'exprime dans le développement de tout art vivant et profondément humain.

Devant les photographies de grande qualité que Mme Daridan nous offre pour illustrer son propos, l'attention est retenue par ces rencontres fortuites, plus ou moins convaincantes mais toujours pleines d'imprévu. Appuyées sur un texte qui abonde en remarques personnelles et pertinentes, elles aideront le lecteur à mieux regarder, à se familiariser avec des œuvres trop peu connues et qui demandent une longue contemplation. On les découvrira proches et familières, plus qu'on ne peut l'imaginer, et l'auteur aura ainsi atteint son but: souligner la mystérieuse parenté qui rapproche « les expressions esthétiques des deux extrémités du monde ».

Daisy Lion-Goldschmidt,
Chargée de mission au Musée Guimet

Geneviève Daridan: *Sept siècles de peinture japonaise.* Préface de Bernard Dorival. 46 p. de texte. 110 phot. avec notices archéologiques. Glossaire des termes japonais. Hachette, Bibliothèque des Guides Bleus.

DELACROIX

Deux récents ouvrages consacrés à Delacroix ont pris à cœur de prolonger le souvenir de cette « année du centenaire ». Le premier, l'« Eugène Delacroix » de M. Raymond Escholier, est pour l'essentiel un brillant résumé de ses études antérieures publiées en 1926. C'est d'abord une chaleureuse biographie du maître qui nous est offerte ici. Peut-être reprochera-t-on à l'auteur d'attacher une bien grande importance à la vie privée de Delacroix. Connaissant parfaitement les textes, il utilise le moindre aveu épistolaire, la plus légère coïncidence pour attribuer au peintre de nouvelles liaisons. N'est-ce pas faire une part trop réduite à l'amitié dévouée, comme à l'exagération littéraire propre au romantisme? Que Delacroix ait fait le portrait de Pauline Villot ne prouve en fin de compte pas grand-chose. La documentation est abondante et à l'ordinaire sûre: relevons seulement que nous avons conservé du *Justinien* brûlé avec le Conseil d'Etat en 1871, sinon des photos et gravures, du moins plusieurs esquisses préparatoires de Delacroix lui-même (l'une venant du Musée des Arts Décoratifs est actuellement exposée au Louvre); d'autre part ce n'est pas en 1830 mais en 1833 que Delacroix reçut la commande de la salle du trône au Palais Bourbon (p. 137). La personnalité de Delacroix est présentée de la façon la plus sympathique: peut-être certains traits sont-ils un peu forcés; la culture du peintre est immense; faut-il absolument ajouter que « l'art nègre l'obsède (Delacroix) à son insu » (p. 46) parce qu'une feuille de croquis pour le *Sardanapale* porte l'inscription: « ... têtes d'africains, croquis exagérés d'après le nègre, etc... »? Toutefois le plaisir du lecteur eût été plus grand si l'éditeur avait honnêtement servi le texte. A la vérité la présentation est d'apparence luxueuse, l'illustration particulièrement abondante, et la reproduction de nombreux dessins dans le corps même du texte vient animer la biographie. Malheureusement, le procédé d'encrage uniforme vulgarise un peu trop les « confidences » qu'aucune indication de date ni de technique ne vient préciser. Quant aux reproductions en couleurs, elles sont trop souvent d'une infidélité flagrante: témoin leurs couleurs verdâtres, brunâtre dans le *George Sand* de Copenhague.

Le second ouvrage est beaucoup plus spécialisé; il concerne uniquement les peintures murales de Delacroix. Si étrange que cela puisse sembler, aucune étude d'ensemble ne leur avait été encore consacrée, aucune campagne photographique systématique entreprise. Paru à l'heure de l'exposition du Louvre, ce livre en constitue le nécessaire complément: les immenses travaux décoratifs sont à la fois le prolongement des grands tableaux de salons des débuts *(La Barque de Dante, Sardanapale, Scio,* etc...*)* et un contrepoids aux petits tableaux d'anecdotes romantiques qui caractérisent trop souvent la production des années de la maturité et de la vieillesse du peintre. Précisément c'est à l'organisateur de l'exposition, M. Sérullaz, que le livre a été confié, et son éditeur, M. Jean Baudry auquel nous devions déjà le *Zurbaran* de M. Paul Guinard, a accepté de faire entreprendre à Marc Lavrillier une campagne photographique aussi délicate que stimulante, et de reproduire intégralement — ensembles et détails — toutes les décorations de Delacroix. Le résultat en est une illustration tout à fait remarquable. Bien des beautés qu'il était impossible d'apercevoir nous sont pour la première fois révélées. C'est ainsi qu'une composition médiocre — l'inégalité de Delacroix est parfois surprenante — comme celle de *Saint-Michel terrassant le démon* au plafond de la chapelle de Saint-Sulpice, apparaît rachetée par les admirables « figures d'anges déchus qui jonchent l'horrible campagne » (planches 112 et 113). Certain groupe de fuyards dans l'hémicycle d'Attila au Palais-Bourbon (planche 71) feront justement penser à Goya comme à Daumier. On saisit bien, surtout devant les photos de détail, cette beauté pensive si particulière à Delacroix qui enchantait les critiques de son temps et que symbolise la belle muse de la Poésie qui plane au-dessus d'Hésiode endormi (pl. 54).

Les peintures murales de Delacroix apparaîtront comme une réussite étonnante et même paradoxale. De santé fragile, l'artiste ne cesse de couvrir les murs d'immenses décorations. Peintre décorateur, il reste dans sa technique un peintre de chevalet: il ne simplifie ni sa palette, ni son dessin, comme Flandrin et les Ingristes. Et pourtant il est de loin le plus grand peintre décorateur de l'époque, et trouve dans ces grandes réalisations quelques-uns de ses accents les plus hauts. Il semble avoir changé de registre: pas un seul sujet d'histoire médiévale dans toute son œuvre décorative. Delacroix se tourne vers la mythologie et les grandes figures de l'antiquité gréco-romaine, depuis Homère jusqu'à Sénèque; il revient aux vieilles allégories traditionnelles et surtout — le fait est remarquable — aux modèles les plus classiques: les statues antiques, Raphaël, Poussin, etc...

Aussi bien Delacroix n'est-il jamais plus éloigné de l'idée moderne de peinture pure que dans ses peintures murales. Les décors du Luxembourg et du Palais-Bourbon célèbrent les forces de l'Etat et les gloires de l'esprit humain; dans le plafond du Louvre la victoire d'Apollon sur le serpent Python devient celle de l'esprit sur « les monstres difformes, produits impurs du limon » selon les termes mêmes du commentaire de Delacroix, tout un arrière-plan littéraire et idéaliste qu'une critique purement formelle comme celle de notre temps risquerait de méconnaître. On saura donc tout particulièrement gré à M. Sérullaz de nous avoir donné pour chaque décoration de Delacroix d'aussi larges extraits de la critique contemporaine, et non seulement Baudelaire, Théophile Gautier ou Thoré, mais aussi Mantz, Saint-Victor, Clément de Ris, Vitet, Chesneau, etc... Il n'y a pas de meilleure introduction à la connaissance de ces grandes décorations. Ces écrivains enthousiastes, ces poètes savent admirablement saisir toutes les résonances littéraires de cette peinture d'expression, les belles idées, les inventions heureuses, les incorrections éloquentes dont elle est remplie.

Le livre n'est pas moins utile par ses précisions documentaires. L'auteur a fait l'historique complet de chaque décoration en recourant aux documents administratifs et en les confrontant aux données fournies par les lettres et la correspondance de Delacroix. On mesurera tout l'intérêt de ce travail en observant le nombre de rectifications que M. Sérullaz a apportées aux datations proposées par Joubin dans son édition du « Journal ». Désormais une base solide nous est fournie sur la genèse et les progrès de chacune des peintures murales de Delacroix. L'amertume d'un peintre déçu par ses successifs échecs à l'Institut, le thème romantique du génie supérieur et incompris ne doivent pas faire illusion: peu d'artistes en définitive ont davantage reçu de commandes officielles; à suivre pas à pas l'exécution de ses différentes peintures murales, souvent retardée par une santé délabrée, on se demande si Delacroix aurait humainement pu faire davantage. Le profond intérêt qu'il portait à ses réalisations décoratives n'en ressort que mieux: il faut savoir, comme M. Sérullaz nous l'apprend, que Delacroix sollicitait lui-même les commandes de l'Etat, rédigeait à l'avance des programmes iconographiques, enfin, nouvelle preuve de sa haute conscience d'artiste, n'hésitait pas à perdre beaucoup d'argent dans ces immenses travaux. Dire que ses peintures de Saint-Sulpice furent son « testament pictural » n'est pas un vain mot. C'est assez marquer tout le prix que peut avoir aujourd'hui un ouvrage comme celui-ci, qui constitue un véritable corpus de la peinture décorative de Delacroix. Le XIXe siècle ne peut qu'en être grandi, et détruite la légende du manque d'intérêt des artistes français pour la peinture décorative. Des grands décors parisiens, trop d'ensembles du XVIe et du XVIIe siècles ont été détruits pour qu'on ne se réjouisse pas de voir remettre dignement en valeur l'un des rares grands ensembles picturaux que Paris puisse opposer aux splendeurs des palais de Rome ou de Venise. *Jacques Foucart.*

Raymond Escholier: Eugène Delacroix. *32×24,5 cm. 274 pages, 78 planches en couleurs, 115 reproductions de dessins, index des noms. Editions Cercle d'Art, Paris, 120 fr. — Maurice Sérullaz:* Les peintures murales de Delacroix. *Photos de Marc Lavrillier, 27×22 cm., 612 pages dont 182 de texte et 125 planches (13 en couleurs). Reproduction intégrale de l'œuvre avec de très nombreux détails. Index, bibliographie très soignée des textes cités. 5e volume de la collection « Panoramique ». Editions du Temps. Paris. 110 fr.*

VILLA BORGHÈSE

par Paola Della Pergola

L'image évoquée par la Villa Borghèse est double: pour les étrangers une suite de petites salles surchargées de touristes, de tableaux, et de statues; pour les Romains une pinède faite pour le peuple et ses petits plaisirs. L'image que le cardinal Borghèse s'en faisait il y a trois cents ans, nous la connaissons par l'inscription sur une porte du jardin: « Ne craignez pas ici de lois sévères. Tout y est préparé pour les délices. Qu'une seule limite soit imposée: l'urbanité. »

Si aujourd'hui Romains et étrangers semblent quelquefois mettre l'urbanité en danger, n'oublions pas que c'est uniquement grâce à la vaste tolérance des Borghèse que la Villa existe encore. Les villas des Ludovisi et des Massimo — voisines et rivales en richesse de celle des Borghèse — ont disparu. Ironi-

quement parce qu'elles étaient trop bien protégées par leurs propriétaires. Enfermées dans leurs murs, ignorées de la plupart des Romains, elles furent vendues sans protestation publique il y a cent ans, et deux centres de la Rome moderne s'y trouvent maintenant: le quartier de la gare et la Via Veneto. Si par contre la Villa Borghèse, vendue quelques années plus tard, n'en partagea pas le sort c'est que — ouverte aux Romains depuis toujours — elle pouvait changer de mains mais plus de destination. Le moindre risque de fermeture de ses portes provoquait — nous citons les paroles d'un avocat de l'époque — « la mortification du petit peuple, du peuple, des citoyens, des artistes, des étrangers, de l'aristocratie, de la cour, de la reine, du roi ».

C'est l'époque où Rudolf Borchardt écrit: « L'Italie, en ce qui concerne la culture, est bien en arrière. Elle commence seulement à connaître la spéculation immobilière, et uniquement dans les quelques grandes villes où la possibilité de détruire la beauté en créant de la laideur est offerte par la coexistence de l'insensibilité, du capital, et de la camorra. » La Villa Borghèse fut sauvée de justesse.

Le nouveau livre de Mme Della Pergola nous présente deux aspects de la Villa Borghèse. D'une part les jardins et les monuments qui s'y trouvaient et s'y trouvent encore en grande partie; et de l'autre la villa proprement dite, son architecture et sa décoration. Dans les deux cas l'auteur ébauche son tableau de la façon la plus vaste, de l'époque de la fondation sous Paul V Borghèse jusqu'à nos jours: la dernière ligne du texte apporte une description de la tente du T.N.P. italien de Vittorio Gassman...

Un troisième aspect est délibérément écarté qui, pour beaucoup, reste peut-être l'aspect essentiel de la Villa Borghèse d'aujourd'hui: la richissime collection d'art des Borghèse, devenue musée national et dont d'ailleurs Mme Della Pergola est la directrice.

Cette limitation, fort compréhensible, est néanmoins quelquefois observée avec trop de rigidité — dans le cas des statues du Bernin par exemple, où l'histoire de la décoration se confond avec celle de la collection. Mais rappelons que la description scientifique du contenu de la villa est en cours de publication et que d'excellents volumes de Mme Della Pergola (pour les tableaux) et de M. Italo Faldi (pour les sculptures) existent déjà.

La Villa seule, comme elle nous est présentée ici, se montre riche en souvenirs mais pauvre en œuvres d'art du premier ordre. De l'époque du cardinal Scipion Borghèse nous n'en retrouvons qu'une, le plafond de Lanfranco — très restauré d'ailleurs — au premier étage dans la salle des Caravage. Les autres salles, décorées vers la fin du dix-huitième siècle, sont, certes, intéressantes, mais la documentation photographique abondante que le volume nous en donne n'aura d'importance que pour les quelques spécialistes en la matière ou comme témoignage du goût d'une époque.

Le vide qui pourrait se faire sentir est comblé par l'auteur d'une façon très habile. Elle rassemble d'abord les souvenirs de la Villa Borghèse devenus œuvres d'art, les dessins de Pierre Henri de Valenciennes, les superbes vues d'Ingres, les notations lumineuses de Balla. Et faute d'œuvres d'art, elle rassemble de simples souvenirs dans une suite kaléidoscopique d'images de tout genre, du lancement d'un ballon jusqu'à la visite de Pie IX. Eblouis par tant de planches n'oublions pourtant pas le sérieux travail d'archives qui étoffe constamment le texte et la description des illustrations.

Il n'est guère nécessaire d'appliquer des critères trop sévères à un livre qui vise évidemment un public assez vaste. Notons seulement trois détails, si infimes qu'ils n'influencent nullement le jugement positif sur le livre.

L'auteur se plaint souvent des confiscations d'œuvres d'art à l'époque napoléonienne, mais — détail assez curieux — elle ne mentionne jamais le fait que Pauline Bonaparte était Princesse Borghèse depuis 1803. Le transfert des antiquités — dont le Gladiateur Borghèse, le Cratère, et les Danseuses aujourd'hui au Louvre sont les plus remarquables — se fit dans les formes les plus correctes, par achat en 1806. Autre détail: le dessin de Pierre de Cortone du Cabinet des Estampes de Rome avec une vue de la Villa Borghèse et reproduit en couleur (planche 2) est une copie très faible dont l'original se trouve à l'Albertina de Vienne. Et enfin: le livre magistral de Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600-1750, publié en 1958, ne devrait pas manquer dans la bibliographie. C'est là (page 53) que fut indiquée pour la première fois la date précise des fresques de Lanfranco pour lesquelles l'auteur nous offre maintenant la documentation complète.

Soulignons que la Libreria dello Stato a publié ce livre peu après l'important volume de Giuliano Briganti sur le Quirinal. Nous sommes sans doute au début d'une série dont nous devrons suivre avec attention le développement futur.

Walter Vitzthum.

Paola Della Pergola: *Villa Borghèse.* 101 p., 183 ill., 79 coul. Istituto Poligrafico dello Stato, Rome. 20 000 lires.

YVES TANGUY

Ce que Pierre Matisse fait pour les artistes qu'il aime est toujours noble et efficace. Les expositions qu'il organise font partie d'un programme cohérent et il les complète par des catalogues qui sont de vrais catalogues, sans luxe inutile, mais nourris de renseignements utiles et de documents. On peut citer en exemple l'effort qu'il a entrepris depuis trente ans pour faire connaître l'œuvre de Miró sous tous ses aspects.

S'il se lance dans l'édition, c'est toujours pour combler une lacune, faire justice d'une ignorance ou d'une méconnaissance. Ainsi publie-t-il aujourd'hui un important ouvrage de 230 pages sur Yves Tanguy, conçu et intitulé trop modestement comme « un recueil de ses œuvres. » Sans doute n'est-ce pas encore l'ouvrage critique que l'on attend, dont on a besoin, sur ce grand peintre demeuré inexplicablement le plus méconnu des surréalistes. Sa veuve, Kay Sage Tanguy, qui vient elle-même de disparaître tragiquement, ses amis n'ont voulu qu'établir le recensement de ce qu'ils connaissaient. C'est donc un premier catalogue d'œuvres, toutes reproduites en photographies excellentes, avec les renseignements nécessaires. On s'est borné à les accompagner de quelques textes anciens, poèmes de Breton et d'Eluard. Lucy Rippard a dressé une précise biographie et Bernard Karpel une bibliographie illustrée.

C'est tout et c'est pourtant un document infiniment précieux au seuil duquel le peintre est présent par son obsédant autoportrait de 1925 et tel qu'il a été saisi par les photographies de Man Ray et de George Platt Lynes. Au reste ce dépouillement, cette sobriété sont ceux de l'œuvre elle-même. Celle-ci, dont on peut suivre pour la première fois le déroulement rigoureux semble défier encore le commentaire, n'offrant aucune fissure, aucune prise, soit que ses éléments se répartissent miraculeusement dans une atmosphère raréfiée, soit que ses formes étroitement imbriquées créent un monde lisse et complet, quasi inaccessible.

Pourtant, dans leur simple nudité, les documents sont d'une grande éloquence. Nous voyons d'abord comment vers 1926 l'artiste procède à une sorte d'inventaire de son monde intérieur, définissant successivement un espace encore sensible au moindre souffle, des apparitions humaines ou animales sous forme de réalités obsédantes, une symbolique du paysage, où la montagne pyramidale se dresse à l'assaut du ciel et où l'on trouve des explosions nuageuses, des vibrations linéaires.

Dès 1928, ce monde est défini. Il a pris sa dimension, sa profondeur, une espèce de pureté lumineuse dans laquelle s'inscrivent les évolutions les plus légères. Il est clos sur lui-même et pourtant soumis à une tension, à un approfondissement incessant. Il n'y a aucune répétition ou monotonie, comme des observateurs superficiels pourraient le croire, dans ce lent ballet qui se déroule. Les structures si subtiles peu à peu s'affirment, deviennent denses, hérissées de pointes et d'accents. Les mutations d'espèces, d'organes prennent un étincellement marmoréen.

A la fin, l'œuvre de Tanguy atteint une richesse extraordinaire. L'accumulation des formes imbriquées, bien avant les obsessions à la mode d'aujourd'hui, fait de la complexité la plus angoissante une plénitude. Et il y a toujours une dualité féconde entre ce monde tellement nourri, cette Babel de structures secrètes qui s'édifie toujours plus haut dans le ciel et plus profond en nous-mêmes, et l'espace inaccessible, toujours vaste, immense, stellaire, miroitant, qui règne au-dessus de lui.

Jacques Lassaigne.

Yves Tanguy, Un recueil de ses œuvres. In-4°. Rel. toile. 230 p. (Ed. Pierre Matisse, New York.)

CONSERVATION et RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART

Il s'agit des mémoires présentés à la Conférence du Comité International de Conservation qui s'est réuni à Rome en 1961.

Ils viennent d'être publiés sous la direction de G. Thomson, Chef du Département Scientifique de la National Gallery de Londres. C'est la réunion des 48 contributions à ce colloque et, par là-même, une mise au point et une confrontation des techniques scientifiques d'étude, de restauration et de protection des objets de Musées.

Les mémoires se trouvent répartis en douze chapitres. Dans le premier — *Du rapport des conditions climatiques et des musées* — se trouvent réunies deux contributions portant l'une sur un dispo-

sitif automatique de protection contre la lumière naturelle par une commande électrique de rideaux destinés à escamoter partiellement cette lumière en fonction du flux reçu, l'autre sur le problème du vieillissement de la matière sous certains effets photochimiques ou photolytiques, en particulier sur certaines substances polymérisées.

Les trois autres mémoires de ce chapitre concernent plus particulièrement les problèmes de protection d'un objet de musée au cours d'un voyage, celui de l'humidité relative dans un caisson fermé ainsi que les techniques les plus récentes d'emballage utilisées au Victoria and Albert Museum.

Le chapitre suivant rassemble quatre mémoires traitant des méthodes physiques et chimiques d'analyse, qu'il s'agisse des œuvres d'art ou des antiquités ainsi qu'une suggestion concernant la publication éventuelle d'un fascicule relatif aux méthodes d'analyse particulières aux peintures.

Enfin, le compte rendu d'une méthode d'analyse non destructive, la dernière en date, celle de la microsonde électronique et de la fluorescence X également par microsonde, telle qu'elle est utilisée à Boston au Museum of Fine Arts.

Le chapitre III traite du problème des moisissures et des différents fongicides et insecticides.

On y trouve sept contributions traitant des dommages causés par les agents biologiques, en particulier sur les documents d'archives et de bibliothèque, de l'étude de la résistance biologique des procédés de renforcement et de protection des documents graphiques, de la lutte contre les moisissures de ces documents, et enfin du problème de la conservation des objets d'art dans les climats tropicaux et subtropicaux.

Vient ensuite l'analyse des méthodes scientifiques appliquées aux procédés de nettoyage. Quelques pages traitent du problème du vieillissement et de la solubilité de certaines résines; d'autres sont consacrées à l'action des solvants sur des films d'huile de lin chargés ou non de pigments. Le chapitre V concerne l'examen et le traitement des objets métalliques: altérations, restauration et conservation des objets en bronze. Exposé des méthodes non destructives utilisées en métallurgie.

Les études suivantes concernent les méthodes italiennes de transfert de fresques, la consolidation des objets particulièrement fragiles (bronzes anciens, objets métalliques), l'examen et la conservation des verres, et notamment l'utilisation de la microsonde électronique pour l'examen d'un verre ancien, la consolidation et le transfert des peintures sur bois et les nouveaux types de vernis, tandis que quatre contributions exposent dans le chapitre X le traitement, la conservation et la restauration des tissus et tapisseries. On y trouvera une méthode moderne de renforcement par un réseau de fibres synthétiques modernes. Enfin, le dernier chapitre réunit cinq mémoires traitant du problème académique de la formation du personnel scientifique des musées et des restaurateurs.

L'ensemble de ce volume, où les mémoires originaux sont imprimés en anglais ou en français, constitue, comme l'indique dans sa préface le Président de la conférence de Rome A. van Schendel, la contribution de ceux qui dans les vingt-cinq pays représentés ont pour mission la sauvegarde du patrimoine culturel de notre civilisation.

A ce titre cet important ouvrage représente une mise au point constructive de l'ensemble des problèmes que soulèvent l'étude et la conservation des œuvres d'art. Mais si les auteurs des communications sont d'une indiscutable compétence, il est regrettable que l'ampleur et la variété des sujets traités n'aient pas permis à l'éditeur de donner une mise au point de l'état des recherches que le lecteur est censé bien connaître alors que dans la majorité des cas il n'aura pu aborder que bien rarement l'un ou l'autre des sujets traités.

S. Delbourgo et *M. Hours.*

Recent advances in conservation, *publié sous la direction de G. Thomson. Un vol. 28×22 cm. 224 p. Butterworth, Londres.*

ARCHITECTURE FANTASTIQUE

par Ulrich Conrad et Hans G. Sperlich

« Parler d'une architecture du XXe siècle n'est pas un abus de langage : l'ensemble des édifices bâtis aujourd'hui révèle à l'examen une certaine unité que confirment les commentaires des ouvrages et revues spécialisés. On peut débattre à l'infini des perspectives qui s'offrent à l'architecte contemporain ; en revanche, les rétrospectives des dernières années sont sans équivoque : l'architecture de notre temps se développe selon des normes bien définies qui font de plus en plus figure de règles canoniques. On croirait, à la limite, que les réalisations dont nous sommes témoins sont le fruit d'un déterminisme univoque et sans appel. Un tel parti pris a suscité des doutes ; c'est en cela qu'il est à l'origine de ce livre. C'est en quelque sorte un recueil des œuvres qui n'ont pas été dictées par un souci rationnel ou fonctionnel, non plus que par une volonté de démonstration. Il est en effet une sorte d'œuvres qui refusent de s'insérer dans les schémas d'évolution éprouvés plus haut et qui, de ce fait, sont demeurés « entre parenthèses ». On n'en a pas parlé ou, si l'on n'a pu éviter de les nommer, ce fut pour tenter de les discréditer, soit en tant que manifestations de snobisme, soit même en tant qu'égarements purs et simples. On n'a pas hésité finalement à les reléguer dans le domaine pathologique. Pourtant, si l'on veut bien se donner la peine de rapprocher les unes des autres ces œuvres marginales et de les considérer dans leur ensemble, on voit apparaître aussitôt des thèmes et des centres d'intérêts communs. Qui plus est, on peut se demander si les structures ainsi dégagées n'ont pas au moins autant d'importance que les prétendues règles canoniques de nos architectes connus et si ce n'est pas plutôt dans ce sens qu'il faut chercher les bases de l'architecture de demain » (p. 7, A). C'est en ces termes que Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich exposent le but qu'ils poursuivirent en écrivant leur ouvrage sur l'Architecture Fantastique, *ouvrage publié en Allemagne en 1960 et dont une traduction française vient de paraître récemment chez Delpire.*

Le problème, on le voit, est très proche de celui abordé par notre récente enquête sur la naissance possible d'une architecture baroque contemporaine (voir L'Œil, *n° 99). Les difficultés sont également les mêmes puisque là aussi, il s'agit de savoir si la réunion d'un certain nombre d'œuvres d'aspect plus ou moins inhabituel permet ou non de parler d'un style commun et d'en tirer des conclusions sur l'avenir de l'architecture. L'illustration du volume, malgré son extrême intérêt, n'est pas loin d'approcher à elle seule la réponse. Nous nous trouvons, en effet, en présence d'œuvres totalement dissemblables qu'une simple juxtaposition ne saurait suffire à rapprocher vraiment.*

S'il est permis, par exemple, de voir une tendance au « fantastique » chez des visionnaires comme Bruce Goff, Paolo Soleri ou même Frank Lloyd Wright, est-il possible de ranger sous la même bannière Le Corbusier urbaniste, sous prétexte qu'il a conçu les plans de villes futures, Candela dont les structures résultent pourtant de la combinaison de figures mathématiques volontairement simples (les paraboloïdes hyperboliques) ou Enrico Castiglioni dont l'originalité évidente s'explique beaucoup plus par le désir — en son fond très classique — d'exploiter les ressources de la lumière que de créer des formes inhabituelles? Peut-on valablement rapprocher les constructions oniriques du facteur Cheval ou de Juan O'Gorman et les tours de Watts de Rodilla des recherches purement plastiques des constructivistes russes (Malévitch, etc.), de Théo Van Doesburg ou de Schwitters? Et, puisque les auteurs prennent soin de vous avertir que les œuvres présentées sont « des œuvres qui n'ont pas été dictées par un souci rationnel ou fonctionnel », pourquoi y a-t-on inclus les hangars d'Orvieto de Nervi, les coupoles géodésiques de Buckminster Fuller et les projets de structures tridimensionnelles de Mies van der Rohe et de Wachsmann? En quoi, enfin, la « fascination du transparent » est-elle une caractéristique du « fantastique »? L'emploi de matériaux transparents s'explique en réalité par des raisons d'ordre logique beaucoup plus que par des aspirations utopiques.

Ces réserves faites — réserves majeures, il est vrai —, il est juste de reconnaître que le livre de V. Conrads et H.G. Sperlich mérite de retenir l'attention, ne serait-ce que par l'intérêt des documents réunis dont beaucoup sont, au demeurant, peu connus. L'illustration est non seulement très spectaculaire, mais aussi fort bien mise en page et d'une grande qualité photographique. En bref, cet ouvrage ouvrira indéniablement des perspectives nouvelles aux lecteurs non spécialisés, mais ces perspectives ne les enrichiront qu'à la condition qu'ils sachent garder leur jugement critique en éveil.

Guy Habasque.

Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Architecture Fantastique*, 175 p., nombreuses ill. Delpire, 50 F.

L'ARCHITECTURE DU XXe SIÈCLE

par B. Champigneulle et J. Acho

Il existe fort peu d'ouvrages français sur l'architecture contemporaine. Celui-ci entend retracer « l'histoire de ces quelques années de métamorphoses » durant lesquelles « les révolutions de la technique ont provoqué une rupture dans les méthodes de construction aussi bien que dans nos manières de vivre » (p. VII). C'est dire qu'il s'attaque à l'ensemble du sujet et vise à constituer un véritable panorama, à la fois chronologique et géographique, des diverses tendances architecturales qui ont vu le jour depuis la fin du XIXe siècle en même temps qu'un large résumé des grands problèmes auxquels se

sont trouvés brusquement confrontés les architectes de notre siècle : apparition de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques, établissements de programmes inconnus jusqu'alors (ouvrages industriels, vastes logements collectifs), insertion de l'architecture urbaine dans des ensembles urbanistiques à très grande échelle, etc.

Ce sont probablement l'importance, l'intérêt et l'actualité du sujet traité qui ont incité la Fédération des Syndicats Départementaux d'Architectes et du Syndicat des Architectes de la Seine à décerner à cet ouvrage le prix annuel de la Critique Architecturale, car, contrairement à ce que l'on pourrait penser, celui-ci risque beaucoup plus de discréditer l'architecture moderne dans l'esprit du grand public, mal informé et déjà méfiant, que de l'amener à la regarder avec sympathie. Il se dégage, en effet, des opinions émises par l'auteur la très nette impression que l'architecture nouvelle n'a fait qu'asservir l'homme à la technique et le détourner des véritables notions de beauté au seul profit d'impératifs purement utilitaires et finalement assez négatifs. « La suprématie de la technique n'annule-t-elle pas la notion d'art, ou ne la fait-elle point passer au dernier rang? » (p. 25). Cette question forme en quelque sorte le grand leitmotiv du livre.

Il est utile de dire qu'un pareil état d'esprit entache forcément le jugement porté sur les divers architectes présentés. Parlant de « l'âge du béton », Bernard Champigneulle n'hésite pas à écrire, par exemple : « Il convient surtout de marquer la place éminente occupée par Auguste Perret dans une réhabilitation de l'Architecture (avec un grand A), au moment où tant de novateurs n'étaient préoccupés que par la fonction du bâtiment. Face aux découvreurs fascinés par l'utile, il affirmait la prédominance de l'architecte constructeur de formes qui devait préparer l'avenir en échappant aux modes passagères pour œuvrer dans l'esprit permanent des hautes traditions » (p. 21). Malheureusement, on peut se demander si ce n'est pas justement ce respect de la tradition qui constitua la principale faiblesse de Perret et l'empêcha toujours d'être un véritable créateur. Car l'avenir ne saurait être dans un retour, même voilé, au passé et le respect de « l'esprit permanent des hautes traditions » ne peut aboutir qu'à l'académisme. Il est à craindre, d'autre part, — et cela est plus grave — que le lecteur moyen ne garde de Le Corbusier que l'idée d'un autodidacte plus ou moins atrabilaire, aux idées simplistes, habillant « sa philosophie de commentaires abondants et sommaires » — pour reprendre les propres termes de l'auteur —, d'un homme « intransigeant et d'un sectarisme absolu » n'ayant produit que des œuvres, neuves il est vrai, mais surtout utilitaires et, somme toute, pas très belles. L'hostilité presque ouverte de l'auteur pour celui qui reste, qu'on le veuille ou non, le plus grand architecte français du XXe siècle l'amène d'ailleurs à se contredire lui-même curieusement. Car comment peut-on traiter celui-ci de « géomètre », « fanatique de l'exactitude dont on a dit qu'il est un horloger suisse », « apôtre de la mécanique, de l'équation, des codifications, des planifications et des formulaires » et écrire : « Par dessus tout, Le Corbusier est décorateur. Bien entendu, il réprouve le mot et la chose ; mais depuis le Pavillon de l'Esprit Nouveau *(1925) jusqu'au* Couvent Sainte-Marie de la Tourette *(1959), il est instinctivement poussé à des recherches plastiques et décoratives. Du jeu des volumes il fait un décor » (p. 30)?*

Et comment ne pas s'étonner en revanche de voir consacrer d'élogieux passages à des architectes aussi contestables que Michel Roux-Spitz, Jean-Charles Moreux et Jean-Louis Sue qui, nous dit M. Champigneulle, « d'abord séduits par les idées d'avant-garde, puis heurtés par des grossièretés de l'époque, se réfugièrent dans un certain classicisme et travaillèrent à contre-courant pour quelques raffinés » (p. 68). On peut se demander, au demeurant, si les grossièretés visées étaient le fait des Le Corbusier, Gropius ou Mies van der Rohe, car, si elles n'étaient celui que d'architectes de troisième ordre, elles n'eussent pas dû — en principe — détourner de véritables créateurs de leur mission.

Mais la partie la plus regrettable de cet ouvrage est probablement le chapitre final, intitulé « Destin de l'Architecture », qui constitue un véritable réquisitoire contre notre civilisation technicienne et, plus généralement, contre toute l'époque actuelle, chapitre qui laisse percer une amertume quelque peu agressive contre tout ce qui peut être qualifié de « moderne », fût-ce au meilleur titre. « On peut se demander si l'invention technique n'est pas la secrète adversaire de l'invention artistique » écrit Bernard Champigneulle et, pour étayer son argument, il ajoute : « les linotypes n'ont nullement élevé l'art de la typographie tel qu'il était pratiqué à l'époque de Gutenberg. La machinerie scénique reste sans effet sur la qualité d'une pièce de théâtre. Je n'ai pas vu jusqu'ici que le cyclorama ait enfanté d'œuvres supérieures à celles du cinéma muet. Et je n'ai pas constaté non plus que la sculpture taillée dans la pierre ait été dépassée par les montages de métal assemblés au chalumeau ou par des sculptures spatiodynamiques mues par un cerveau électronique » (p. 107). L'ennui est que l'on peut aisément retourner le raisonnement. Pourquoi les linotypes, le cyclorama ou les sculptures spatiodynamiques seraient-ils inférieurs à l'imprimerie du passé, au cinéma muet et aux sculptures de pierre? Le problème est oiseux. Personne n'a jamais dit que la technique engendrait infailliblement la beauté. Ce sont deux choses liées, certes, mais non identiques, qu'il ne vient pas à l'esprit de confondre. Avec cette précision toutefois que, si la technique ne suffit pas pour créer un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre est toujours accordé à une certaine technique. User de la perspective classique ne signifie pas ipso facto, *que l'on soit un grand artiste. Cela ne saurait signifier pour autant que Vinci, Michel-Ange et le Titien étaient de mauvais artistes, parce qu'ils l'utilisaient. Mais, d'autre part, la perspective était sous la Renaissance une technique adaptée à son objet. Elle ne l'est plus aujourd'hui. Il y a ainsi dans tout l'exposé de cet ouvrage une constante confusion des valeurs qui laisse perplexe.*

Est-il sérieux, enfin, de s'en prendre avec tant d'acrimonie à l'industrialisation et à la fabrication en série, comme si l'architecte pouvait faire fi des conditions économiques et sociales? « La série — affirme l'auteur — n'est pas nécessairement ennemie de la qualité matérielle (techniquement ce devrait même être le contraire), mais elle est ennemie de la qualité humaine, car n'y interviennent que de façon indirecte et lointaine la notion d'art et l'influx de la sensibilité » (p. 98). Affirmation purement gratuite qui relève d'un préjugé, fort répandu certes, mais qui n'exprime que regret systématique du passé et peur de la nouveauté. Un bel objet fabriqué en série restera beau. Quant à souhaiter un retour en arrière de la civilisation actuelle, c'est une utopie qui — de Ruskin à Pétain et à son « retour à la terre » — n'a jamais rien donné de bon et n'a d'ailleurs pu arriver au moindre résultat positif. Bernard Champigneulle espère que la France, pays par excellence des « valeurs qualitatives » et lieu de naissance avec l'Italie des plus grands architectes du monde, jouera « un rôle majeur dans le mouvement de réaction qui se produira fatalement », mais les seuls exemples qu'il nous cite — « des architectes comme J.L. Sue, J.C. Moreux, Pierre Barbe, chez qui prédominent la sensibilité, le goût et le sens esthétique » (p. 98, note 2) — suffisent à nous convaincre que cette réaction mènerait infailliblement à l'académisme. Mieux vaut s'adapter à son époque que jeter sur elle l'anathème. Pour prendre un exemple d'un autre ordre, inventer l'avion me semble personnellement plus fécond que de faire le procès de la loi de la pesanteur.

Due à M. Jean Ache, professeur au Conservatoire National des Arts et Métiers, la dernière partie de l'ouvrage est intitulée : « Les techniques d'aujourd'hui et l'architecture ». C'est un excellent exposé, documenté et objectif des changements apportés à la construction depuis 1880 par les perfectionnements et les inventions techniques. Les possibilités constructives structurales des matières plastiques sont curieusement passées sous silence, mais l'ensemble est instructif et intelligemment présenté. L'illustration, enfin, est d'excellente qualité et généralement bien choisie.

Guy Habasque.

Bernard Champigneulle et Jean Ache, *L'Architecture du XXe siècle*. 163 p., 64 planches hors texte. Presses Universitaires de France.

Publications reçues

Vlaminck, par *Jean Selz*, 21×28 cm., 92 p., 78 ill. en noir et coul. Rel. toile. Flammarion. 18 Fr.

Biographe et analyste concis, Jean Selz retrace à grands traits les étapes de la vie et de l'itinéraire pictural du peintre disparu en 1958 à 82 ans. Rendant un juste hommage à sa vitalité et à son indépendance hors série, il met avant tout l'accent sur le lyrisme à peu près constant et la continuité d'une œuvre demeurée fidèle à elle-même, en dépit de certaines apparences, du fauvisme révolutionnaire des débuts jusqu'à l'expressionnisme de la maturité et des dernières années.

Riccardo Morandi, par *Giorgio Boaga* et *Benito Boni*, Edizioni di Comunità, Milano, 1962, 218 p., nombreuses photos et plans dans et hors texte. 10.000 lires.

Ce magnifique volume, abondamment illustré et remarquablement documenté, peut

être considéré comme l'étude pour ainsi dire définitive de l'œuvre du grand constructeur italien, un des principaux maîtres des « structures » de notre siècle. Tous les problèmes sont abordés, toutes les œuvres expliquées avec le sérieux qui caractérise les publications de *Comunità*. La liste impressionnante des réalisations de Morandi, du garage « Piccini » à Rome (1932-33) au projet de surélévation du temple d'Abu Simbel (1961), démontre éloquemment l'importance de son apport.

I Tappeto orientale, par *P. M. Campana.* 33×25 cm., 95 repr. et 56 coul. en h. t. Rel. toile. Edizioni Libri Artistici, Milan.

A l'amateur qui s'oriente parfois difficilement dans l'immense variété de ce que l'on appelle « le tapis d'Orient », cet ouvrage apporte des points de repère utiles en exposant les caractères essentiels de chaque centre de production, en évoquant les mœurs et les migrations qui expliquent les différences ou les similitudes de style, en indiquant enfin pour les principaux types l'époque à laquelle commença « l'exportation » vers l'Europe. Un bref répertoire des peintures italiennes où figurent des tapis, — de Giotto à Longhi, — et une série de reproductions viennent préciser et illustrer ce dernier point. Les planches en couleurs rendent bien dans l'ensemble l'étonnante richesse de tons des remarquables pièces présentées.

Il Tesoro dei Medici, par *A. Morassi.* 30×23 cm., 44 p., 55 h. t. coul., 8 repr. n. . Rel. toile. Silvana, Milan. 12.000 lires.

Le texte du professeur Morassi décrit avec beaucoup d'intelligence et de goût la formation de l'étonnante collection d'orfévrerie et de pierres réunies au cours des siècles par les fastueux banquiers florentins, depuis Cosme l'ancien et Laurent le Magnifique jusqu'à Ferdinand III de Toscane qui profita de son accession à la charge de prince-électeur de Salzbourg, — en compensation de la perte, d'ailleurs provisoire, du Grand Duché, — pour annexer le trésor des évêques-électeurs de la ville. Les chefs-d'œuvre des maîtres florentins, flamands, français ou allemands sont remarquablement reproduits. Les notices qui accompagnent les planches mentionnent brièvement l'histoire et l'origine de chaque pièce, en révisant ou en précisant parfois d'anciennes attributions, grâce aux études dont elles ont fait l'objet au cours des dernières années: vases vénitiens considérés jadis comme fatimides (ce sont certains des vases marqués des fameuses initiales LAUR MED), ou œuvres données globalement à Cellini qui retrouvent aujourd'hui leurs véritables auteurs, florentins ou flamands.

L'esprit de Cluny. 26×21,5 cm., 200 p., 78 pl. n. et b. et 4 coul., 12 fig. Zodiaque. 28 fr.

Une admirable suite de textes clunisiens accompagnée de « séquences » d'illustrations bien choisies évoquent l'épanouissement d'une mystique et d'un art qui suscitèrent tant de chefs-d'œuvre à partir de la grande abbaye bourguignonne. Les planches généralement bien reproduites (quelques-unes un peu noires) mettent en valeur à la fois l'inspiration commune et les particularités locales qui, de la Bourgogne au Quercy ou à la Saintonge, donnent leur caractère aux églises, aux cloîtres, aux abbayes clunisiennes.

La cathédrale de Reims, par *Hans Reinhart.* 27,5×22,5 cm., 256 p., 48 pl., 12 fig. Presses Universitaires de France, 45 fr. + T.L.

L'ouvrage est une étude technique et documentaire, qui se propose une mise au point à partir des nombreux travaux déjà consacrés à la cathédrale et des précieuses indications apportées au cours des années par les restaurations et les réparations dont elle a été l'objet. Il ne s'agit donc nullement d'une présentation générale, d'un album de planches spectaculaires. L'illustration n'en est pas moins intéressante et suggestive: les dessins de Villard de Honnecourt, les comparaisons avec des édifices contemporains, les photos anciennes mettent à la portée du lecteur tous les éléments de l'analyse proposée par l'auteur.

Delacroix, par *M. Sérullaz et Chr. Pouillon.* I. Le décorateur. II. Peintures de chevalet. 48 diap. en 2 vol. rel. toile 19×11,5 cm. Publications Filmées d'Art et d'Histoire. 35 fr. chaque vol.

Les éditeurs de cette collection ne pouvaient manquer de célébrer « l'année Delacroix ». Ils nous offrent, dans une nouvelle et élégante présentation, quelques-uns des chefs-d'œuvre actuellement exposés au Louvre ainsi que les décors, peu accessibles au public, du Sénat et du Palais-Bourbon. La reproduction en diapositives est une entreprise ardue lorsqu'il s'agit d'artistes comme Delacroix, coloriste éblouissant et subtil, dont l'œuvre décorative, — coupoles et plafonds, — pose en outre de difficiles problèmes de prise de vue. Il faut en tenir compte pour apprécier la qualité de l'intéressante série qui nous est présentée ici et qu'accompagnent des commentaires sensibles et clairs de M. Sérullaz et Chr. Pouillon.

Mythologies, sous la direction de *P. Grimal.* 2 vol. 23×29 cm., rel. 576 p. dont 64 h. t. coul., 1000 ill. n. Coll. « In Quarto » Larousse. En souscription.

Pierre Grimal et ses collaborateurs donnent une étude qui est à la fois une synthèse des recherches de ces dernières années et une histoire des civilisations à travers les mœurs et les croyances des peuples qui ont créé les mythes. Les sites que ceux-ci ont rendus fameux, les œuvres d'art les plus représentatives qu'ils ont inspirés illustrent abondamment cet ouvrage et constituent une importante documentation iconographique.

Le premier manuscrit chirurgical turc. Edition originale numérotée. 20×28 cm., 2000 ex. sur vélin, 18 pl. coul., 122 ill. n. et bl. Couv. toilée sous jaquette. Editions Roger Dacosta. 82 fr. 40 + T.L.C.

La qualité artistique des 140 miniatures reproduites se double d'un très grand intérêt technique puisqu'il s'agit du plus ancien manuscrit turc consacré à la chirurgie, composé par Charaf Ed-Din au XVe siècle, d'après Abulcasis. Les commentaires à la fois scientifiques et artistiques des professeurs P. Huard et M. D. Grmek sont destinés aux lecteurs qui s'intéressent à l'évolution de la chirurgie et à tous ceux qu'éblouit l'art merveilleux de l'enluminure persane.

Egypte, par *Irmgard Woldering.* 23,5×17,5 cm., 250 p., 64 pl. coul., 79 dessins. **Iran,** par *E. Porada* avec la collaboration de *R. H. Deyson* et *C. K. Wilkinson.* 61 pl. coul., 121 dessins. Collection « L'art dans le Monde ». Albin Michel. 45 fr.

Dans cette excellente collection, confiée à des spécialistes mais présentée avec une clarté qui la rend accessible au grand public, voici deux nouveaux volumes fort utiles. Le premier est spécialement réussi par la qualité de son illustration qui éclaire parfaitement une évocation de la civilisation égyptienne précise et vivante, sans sécheresse ni « raccourcis » hâtifs ou arbitraires. Le volume consacré à l'Iran traite d'un domaine dont l'exploration méthodique est relativement récente, — en ce qui concerne par exemple l'art pré-achéménide. La tâche des auteurs était donc spécialement complexe et leur réussite d'autant plus méritoire. Ce n'est pas un des moindres intérêts de leur ouvrage que de remettre en mémoire certaines des admirables pièces exposées en 1961 au Petit Palais, coupes et gobelets d'or, haches et mors en bronze du Luristan, qui sont étudiés avec soin et font l'objet de belles reproductions en couleurs.

Paolo Uccello, par *E. Sindona.* 31×23 cm., 76 p., 125 pl. n. et coul. et 15 fig. Rel. toile. Bibliothèque des Arts.

L'auteur analyse l'œuvre d'Uccello d'une manière personnelle et non sans érudition. Malgré certains détails bien choisis, — la chasse au lièvre dans la *Bataille de San Komano,* pour n'en citer qu'un, — l'ensemble des planches est d'une qualité un peu décevante. Un catalogue de l'œuvre d'Uccello complète l'ouvrage.

Italian Art,, par *André Chastel.* 530 p., 128 pl. n., 4 coul. et 43 fig. Faber & Faber. 84 s. **Les arts de l'Italie,** par *André Chastel.* 2 vol. cartonnés 15×20,5 cm. Chaque vol. 192 p., 39 pl. n., 8 coul. et 6 fig. Collection « Les neuf muses ». Presses Universitaires de France. 36 fr. les 2 vol.

Uue traduction et une réédition presque simultanées de l'ouvrage publié il y a quelques années dans la petite collection « Arts, Styles et Techniques » de Larousse. Les éditeurs londoniens publient un fort volume bien relié, un texte revu, des index biographiques et topographiques mis à jour, une illustration développée comme le mérite le texte. Les Presses Universitaires donnent deux volumes aux couvertures illustrées de couleurs discutables, un texte tronqué, une illustration déséquilibrée, une bibliographie réduite aux titres élémentaires. Les index sont purement et simplement supprimés. Ainsi accommodé, l'ouvrage reste agréable à lire, mais il a perdu l'essentiel de son intérêt et de son utilité.

IPOUSTEGUY

Suite de la page 35

I. — La découverte due à l'observation, le pressentiment d'une chose, les hasards d'expression dus au matériau arrivent en vrac dans la période préliminaire. C'est là que je dessine, que j'écris, que je modèle. La sculpture, c'est l'œuvre élaborée. Tout le reste n'est que l'étude.

L. H. — *Qu'est pour vous une forme?*

I. — Une forme sculpturale est une réalité sur laquelle on peut mettre à la fois la main et le regard.

L. H. — *C'est à quoi répondait votre* Tactile, *cette boîte étrange pleine d'objets que l'on palpait dans l'ombre, exposée il y a quelques années à la galerie Claude Bernard?*

I. — Oui. J'avais voulu ainsi permettre à une qualité inhérente à la sculpture, *la Tactilité*, de s'épanouir en définissant ses caractéristiques, en affirmant son autonomie afin d'exalter exclusivement le sens du Toucher.

L. H. — *Croyez-vous que les artistes travaillent, créent aujourd'hui dans un climat qui leur soit favorable?*

I. — Eminemment favorable. Les grandes civilisations tuent beaucoup. Par compensation, la vie intellectuelle y est exacerbée. Je suis convaincu que la civilisation occidentale vit son âge d'or...

Quant à l'âge paradisiaque, elle le vivra peut-être un jour, si l'épanouissement de la révolution industrielle permet à l'individu d'échapper au sempiternel travail mercenaire, plus pernicieux qu'une drogue.

L. H. — *Ne croyez-vous pas que l'inexorabilité du mécanisme industriel soit préjudiciable à l'épanouissement de l'artiste?*

I. — Non, s'il est libéré de perpétuels soucis économiques. Oui, s'il développe un complexe d'infériorité à l'égard de l'ingénieur, comme je pense qu'il le fait trop souvent depuis le siècle dernier. Beaucoup d'artistes se sont crus dépossédés de la pensée perfectible par l'ingénieur, et se sont retournés vers l'enfance d'une façon plus infantile que consciente. Nous n'avons pourtant pas à nous effrayer. Nous n'en sommes qu'au début des machines, et si, pour certains, elles sont des jouets sublimes, des refuges métaphysiques, elles n'en reprendront pas moins leur place d'attributs pratiques de l'homme.

L. H. — *Dans ce monde de machines, quel vous semble donc être le domaine de l'artiste?*

I. — La connaissance.

L. H. — *Vous m'avez dit tout à l'heure qu'au même titre que vos dessins vos* Notes *écrites (elles remplissent des cahiers) préparent directement votre travail...*

I. — Oui, il y a un lien net entre ce que j'écris et ce que je fais. C'est d'ailleurs mon défaut. Je suis littéraire. On peut m'accuser de littérature. Mais ce que je sais, c'est que je ne peux pas illustrer une chose que j'ai écrite, ni en donner l'équivalent en sculpture, alors que je peux illustrer l'œuvre d'un autre, ou raconter une de mes sculptures. Ainsi, j'ai écrit sur le *David*. J'ai pu en faire la description littéraire.

L. H. — *Vos* Notes *sont donc un* Journal.

I. — Sans doute. J'ai tendance à rechercher toujours les mobiles de mes actes. Je ne fais sérieusement cette introspection qu'avec des mots. D'ailleurs, j'aime les mots. C'est pourquoi on m'accuse de littérature.

L. H. — *Quelle valeur attribuez-vous aux titres de vos sculptures?*

I. — Ils sont d'importance primordiale, puisque je n'ai jamais pu faire autrement. Il m'est impossible de ne pas donner de titre à mes œuvres.

L. H. — *Et vous trouvez ces titres, qui paraissent plutôt signifier que décrire, dès que vous pensez à une sculpture?*

I. — Oui. Son nom et sa réalité naissant l'une de l'autre. Nommer pour l'homme est très important. Les choses qui naissent ont besoin d'avoir un nom.

L. H. — *Une dernière question. Que pensez-vous des interviews?*

I. — On répond aux questions qui ne sont jamais posées. Les questions posées sont policières...

A propos de Jean Perréal

Monsieur Charles Sterling nous communique:

Une erreur de ses notes anciennes, qu'il n'a pas pu vérifier, étant en Amérique, a fait décrire le Portrait de jeune homme *(fig. 29) de son article sur Jean Perréal (voir L'Œil N° 103-104) comme ayant fait partie de l'ancienne collection Durrieu. En réalité, ce portrait se trouve dans les « Heures à l'usage de Paris », mss. lat. 1363, f° 22 v°, à la Bibliothèque Nationale de Paris. L'examen de la peinture révèle un coloris qui oppose un accord chaud des marron, des jaunes et des rouges à un fond bleu clair, froid, palette tout à fait analogue à celle du « Dialogue de l'Alchimiste avec la Nature » (fig. 2), œuvre certaine de Perréal. La couleur et la facture des chairs sont également très proches de celles des personnages du portrait de Louis XII (fig. 6). Ce beau portrait ne se distingue de tous les autres actuellement connus de Perréal que par un soin exceptionnel de la facture, très fondue. L'origine de la région du Rhône que suggèrent, selon M. Porcher, les armoiries du modèle, correspond bien à l'activité lyonnaise de Perréal. Le monogramme sur le cadre du portrait, dont seule la seconde lettre, un B, se distingue nettement, est plus vraisemblablement celui du modèle que celui de l'enlumineur.*

C.M. DE HAUKE

SEURAT ET SON ŒUVRE

Catalogue complet des peintures et dessins

•

Cet ouvrage, classé parmi les « 50 livres de l'année 1962 », est maintenant complètement épuisé

•

GRÜND - 60 RUE MAZARINE - PARIS VIe

20

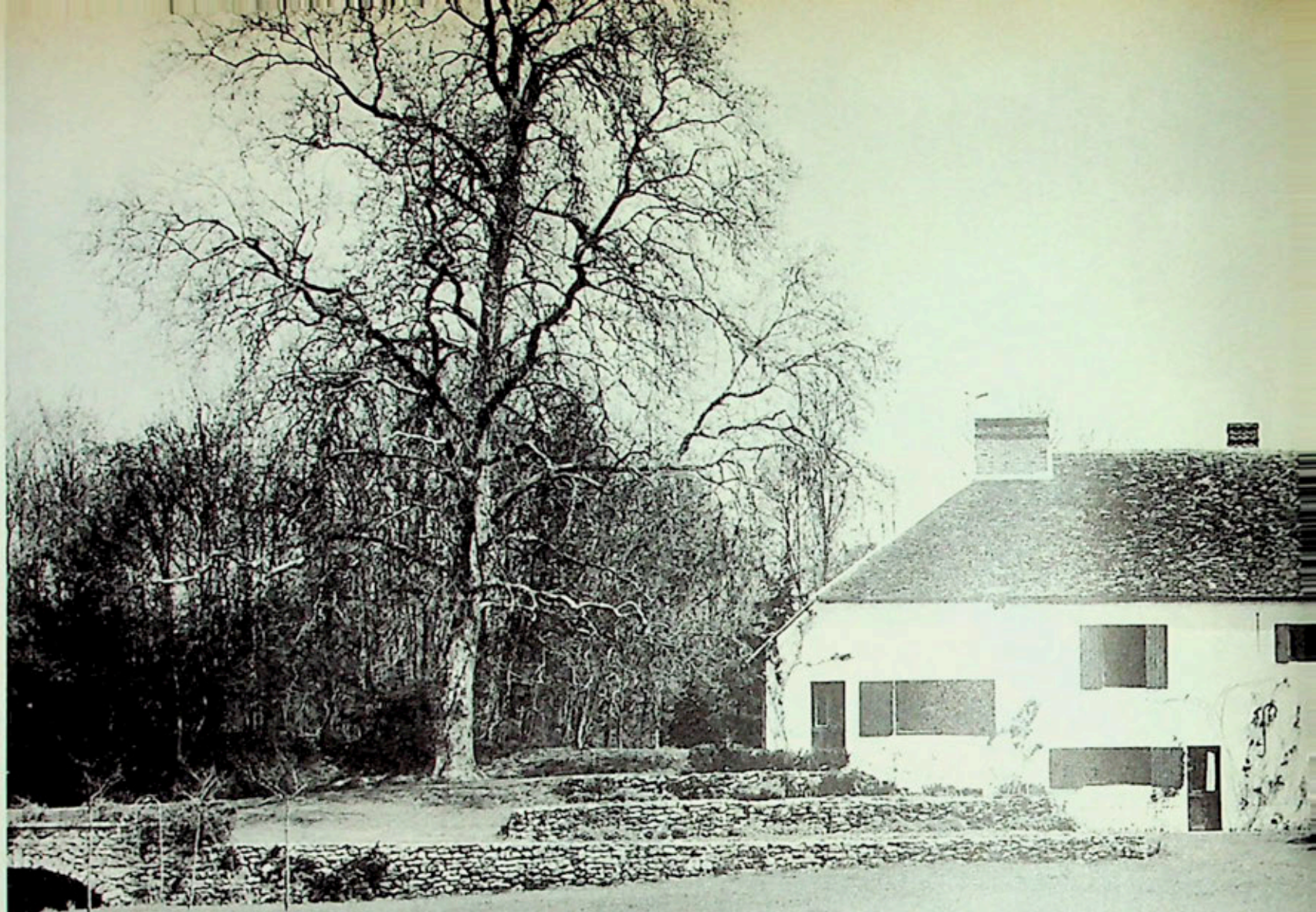
décoration

formes nouvelles

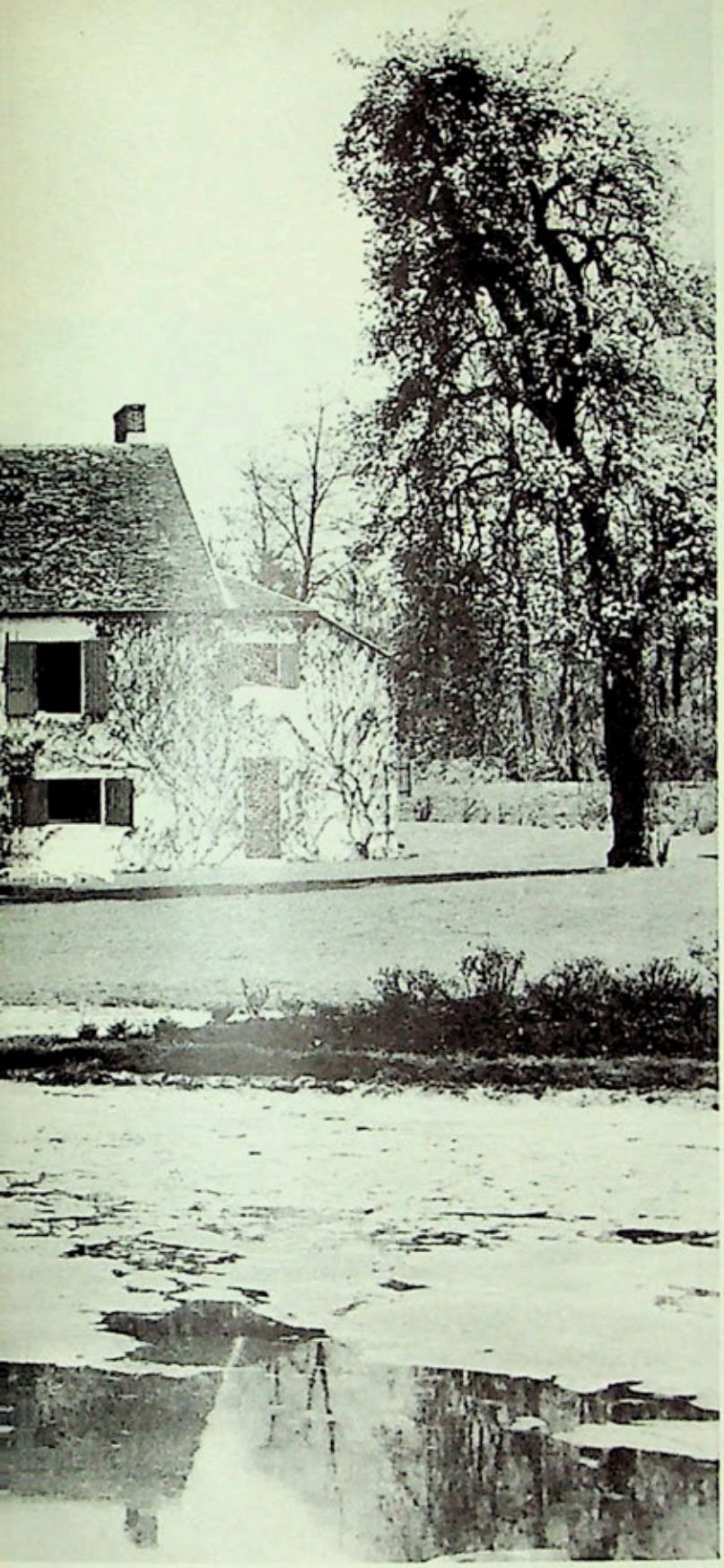
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



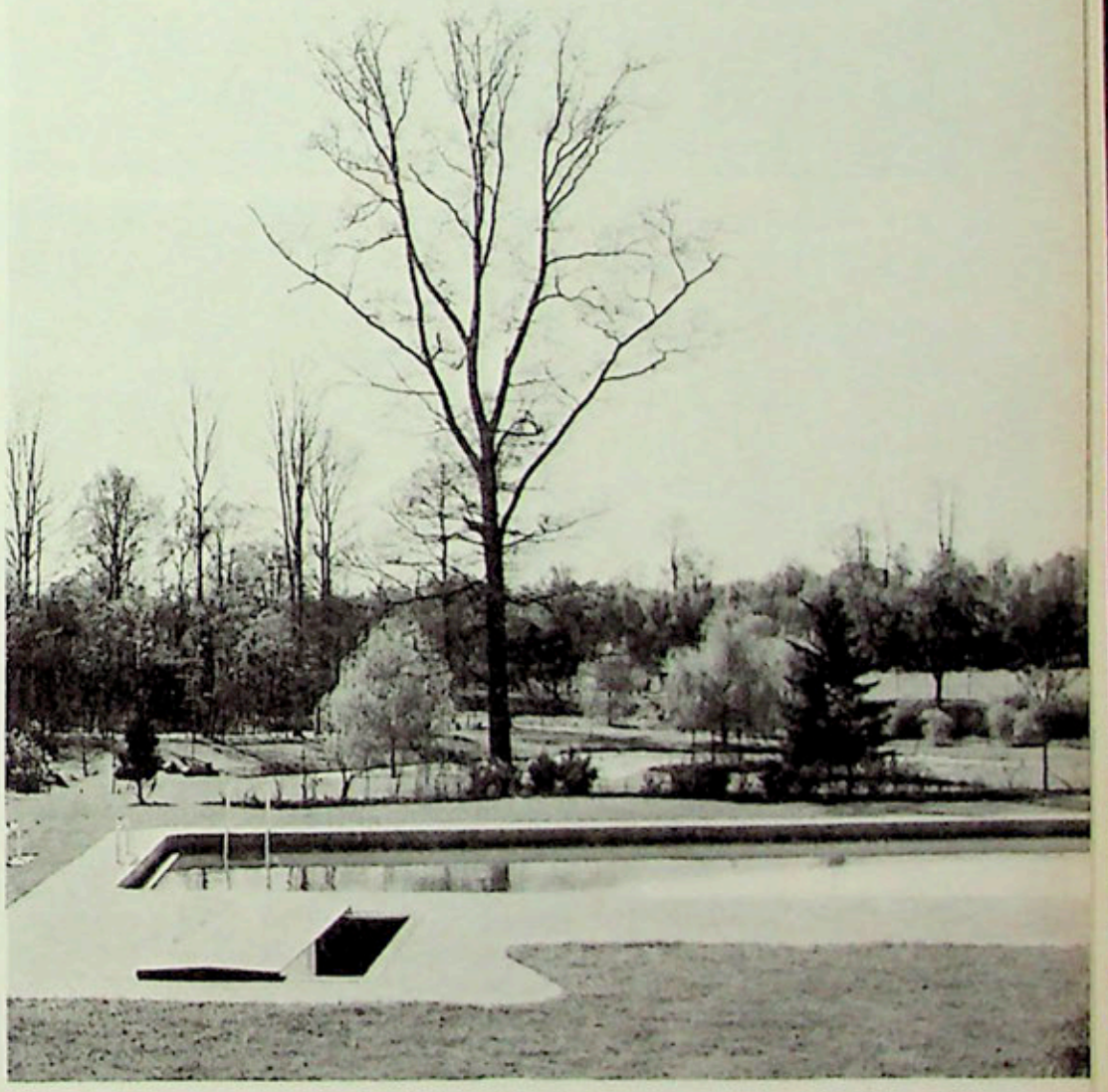
Reportage Jeannie Dumesnil / Photos Pierre Berdoy



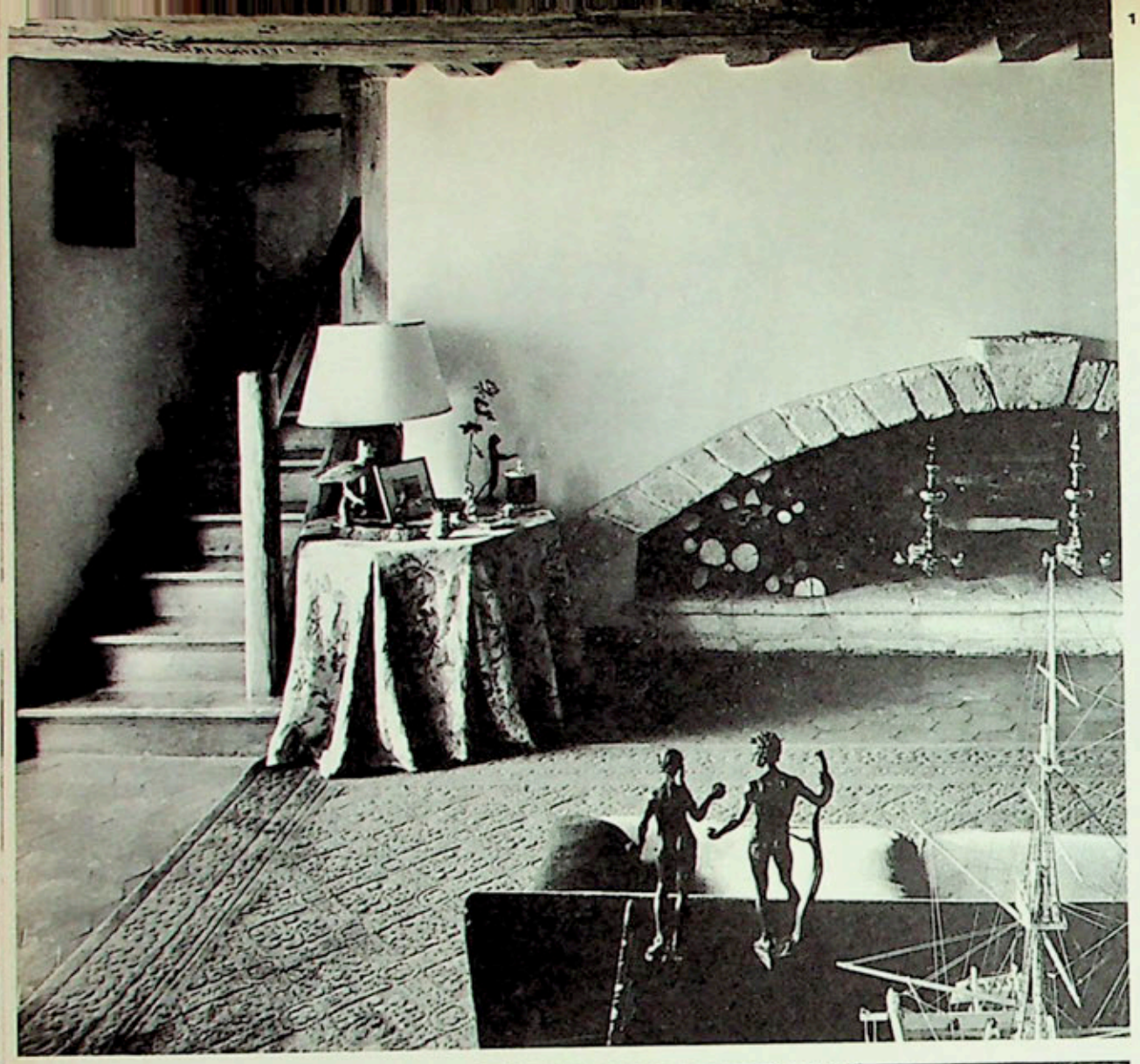
UNE MAISON DE GARDE-CHASSE TRANSFORMÉE

EN ILE-DE-FRANCE

Des murs blancs sous un grand toit, un petit étang dans les arbres de la forêt d'Ile-de-France, cette simple maison de garde est devenue une habitation confortable et élégante, sans rien perdre de son caractère rustique. Le jardin a été dessiné de manière à ne pas créer de rupture entre la forêt et la maison.

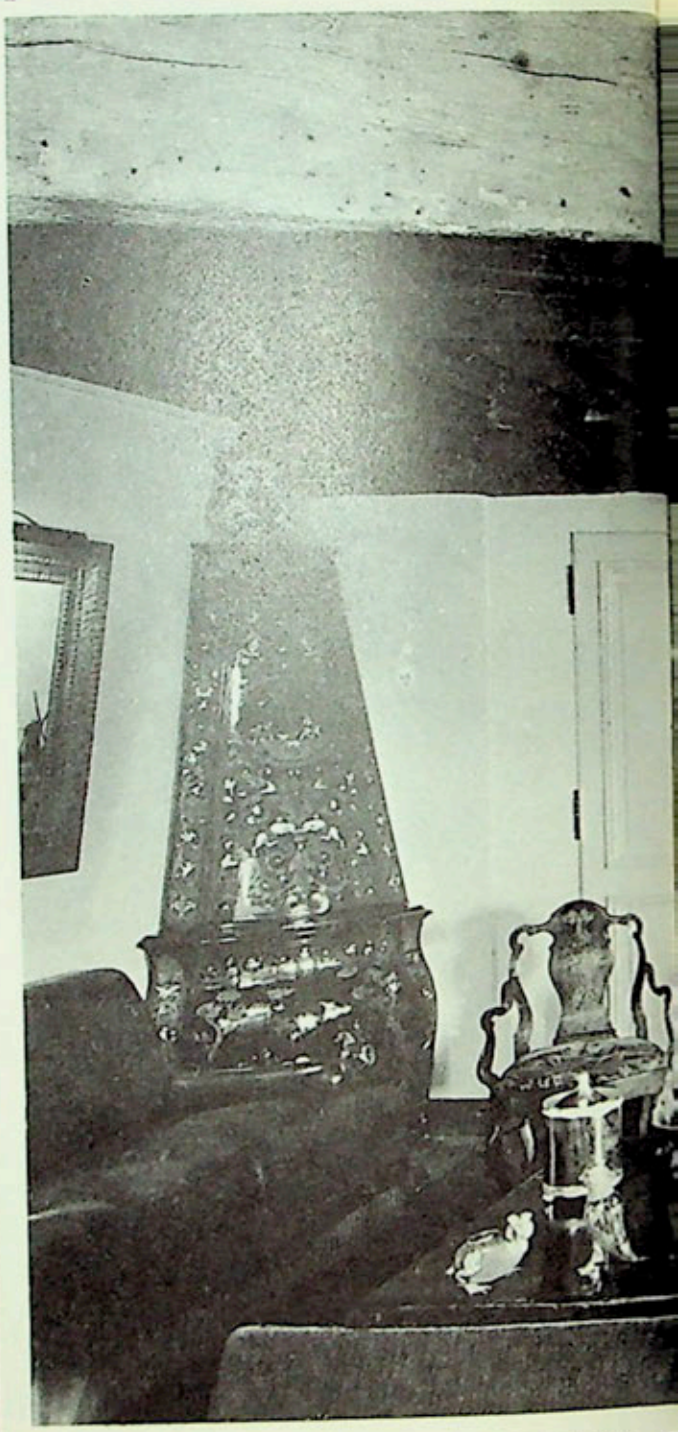


Une piscine entourée de dalles d'ardoise et revêtue de céramique bleue a été creusée près de l'étang. Au premier plan, l'escalier menant aux cabines de bains aménagées en sous-sol (voir page 56). Cette solution ménage le charme du paysage d'arbres et d'eau.



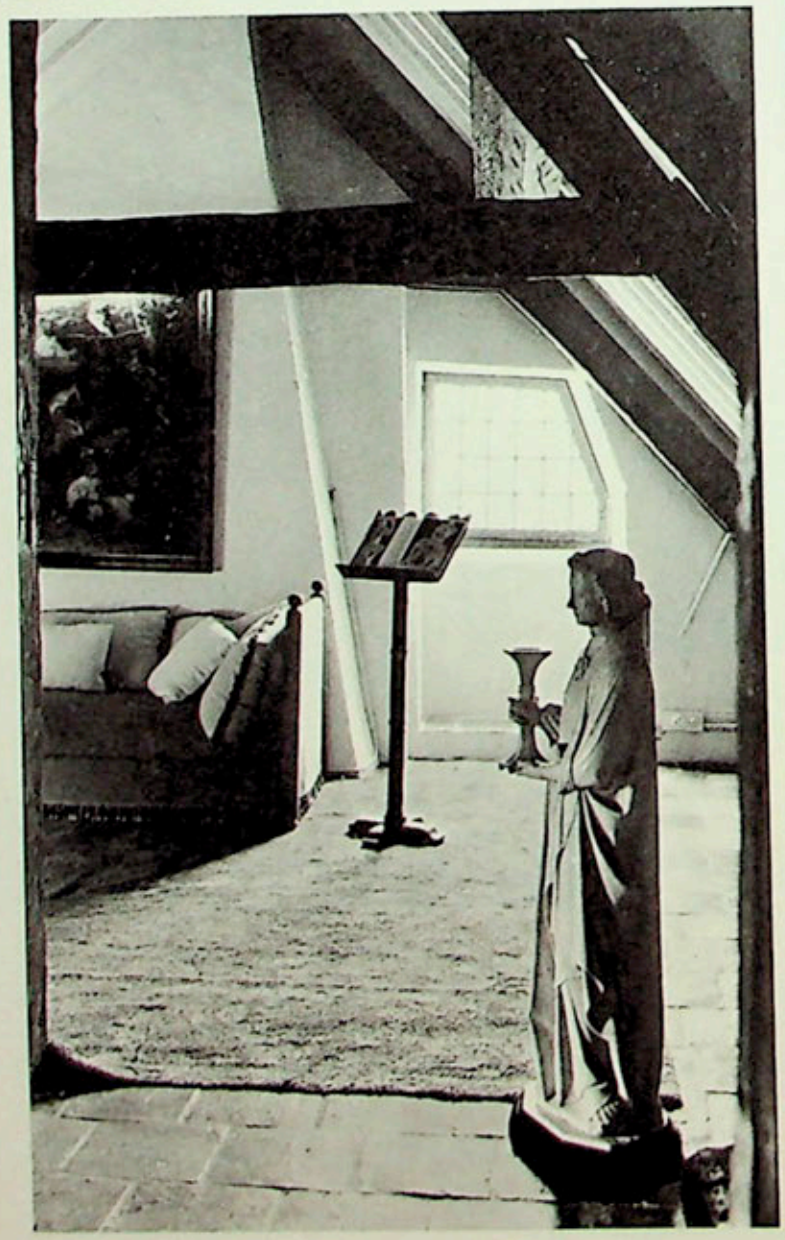
1

1. La grande pièce a conservé ses poutres apparentes et son sol carrelé. Dans la cheminée basse, une paire de chenets Louis XIII en cuivre jaune. Sur la table au premier plan, un très beau groupe Renaissance en terre cuite patinée représentant Adam et Eve.



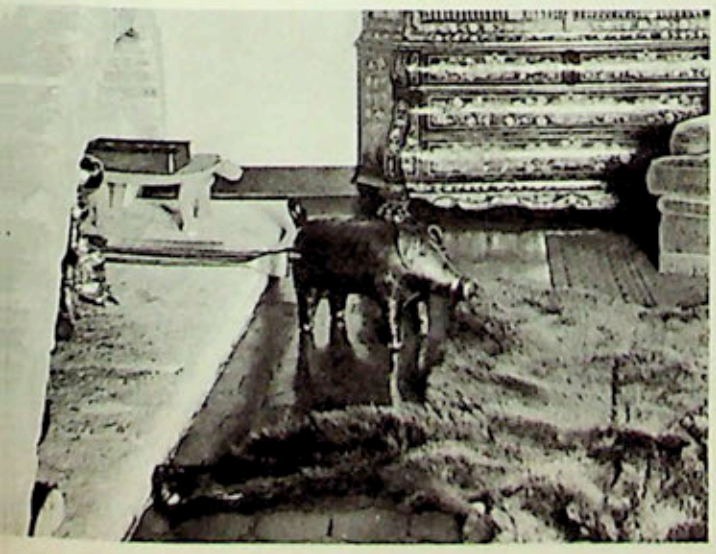
2

2. Vue d'ensemble de la pièce principale. Sur la grande table Louis XIII, autour d'une merveilleuse maquette de navire en ivoire (Hollande, XVIIIe), des oiseaux d'argent d'Amérique du Sud, deux pots de jaspe sertis d'argent, un très beau flacon de verre et d'argent en forme de perroquet (Allemagne, XIXe). L'armoire-encoignure à gauche et les fauteuils sont des meubles hollandais du XVIIIe siècle. A droite, sur une huche à pain, une collection d'animaux en céramique venant de Chine, d'Angleterre et d'Allemagne.



3

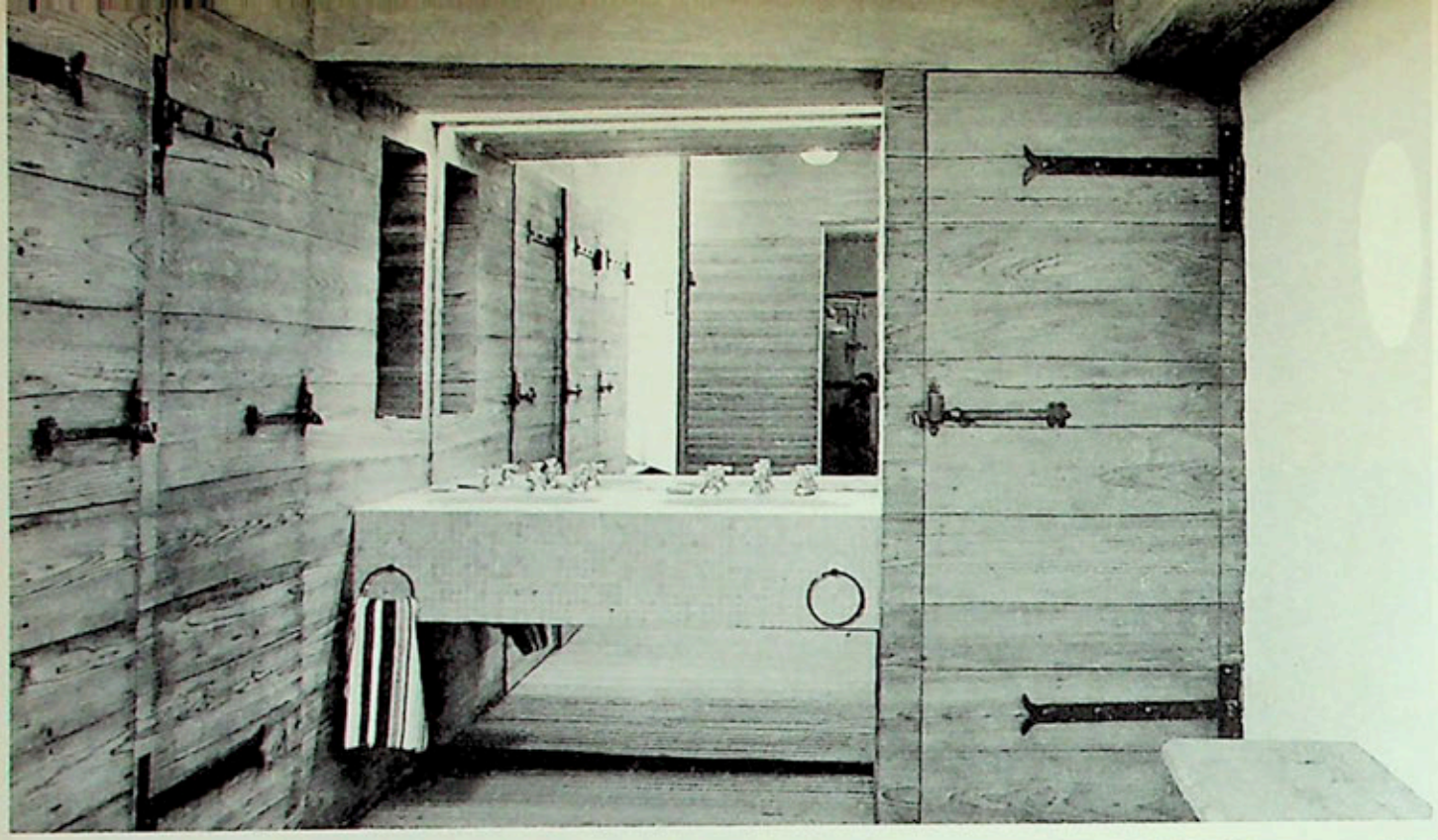
4



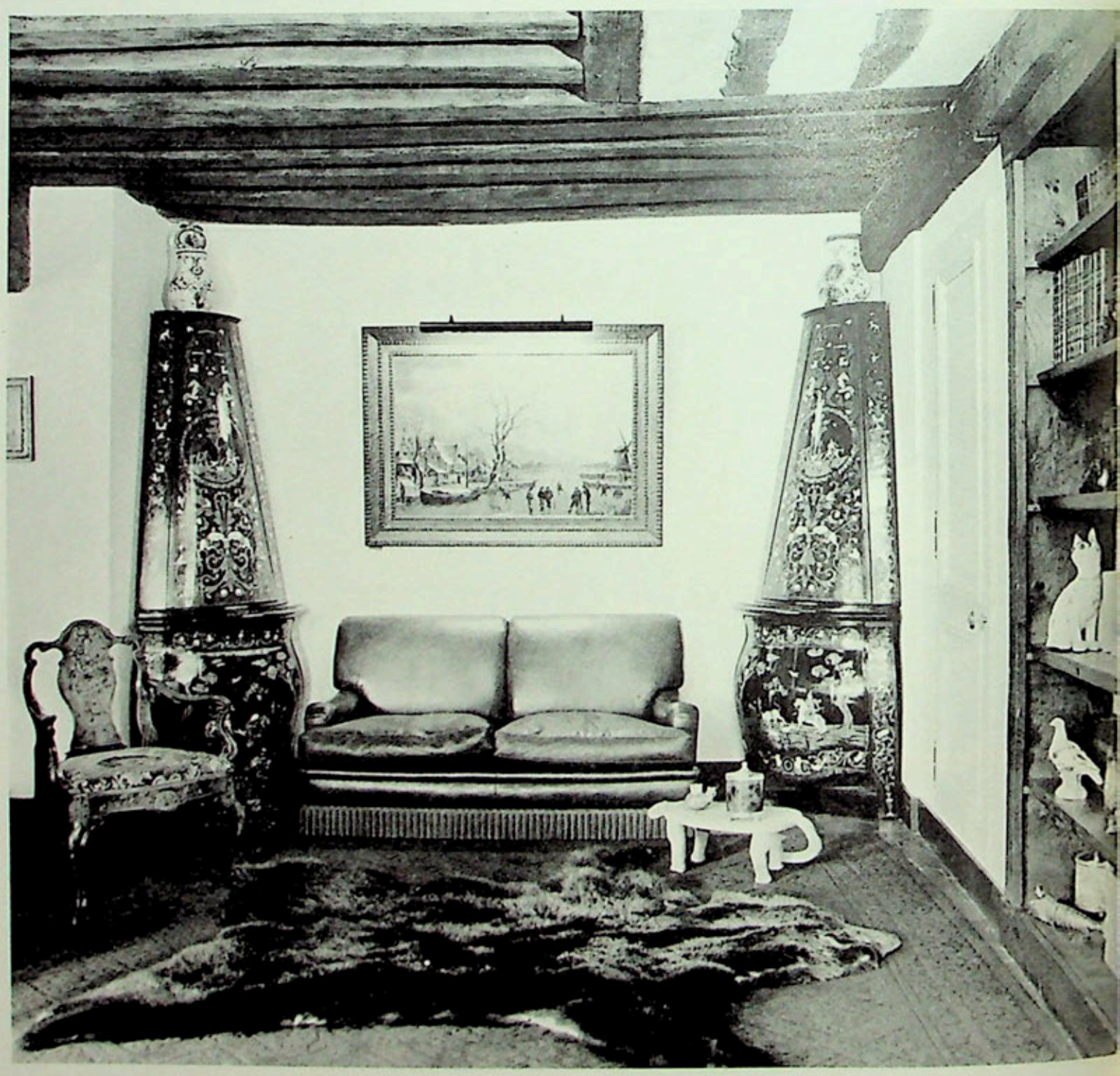
3. La haute charpente du grenier a permis l'aménagement d'une très belle pièce éclairée par des baies vitrées ouvertes dans la pente du toit. La grande statue de marbre rappelle les anges de l'école rémoise. Au-dessus du canapé, un tableau de Hondecoeter représentant des oiseaux de basse-cour.

4. Dans la chambre, ce sont encore de beaux meubles hollandais du XVIIIe siècle, une armoire et une commode-secrétaire, à incrustations qui constituent l'essentiel du décor. A droite, un paysage flamand du XVIIIe.

5. Un autre aspect de la grande pièce. Au fond, la partie inférieure d'une grande commode - bibliothèque hollandaise (XVIIIe s.). Le porcelet est un siège de feu anglais du XIXe.



Les cabines en sous-sol de l= piscine (voir page 53) ou= vrent sur un vestiaire don= les murs sont recouverts d= sapin naturel. On aperçoi sur la paroi de droite l'un de= hublots donnant sur le bassin= Lavabo en pâte de verre italien.



A gauche de la bibliothèque dans la pièce, principale, un canapé de cuir entre deux encoignures hollandaises du XVIIIe, en noyer incrusté d'amarante, de citronnier et d'ivoire. Au mur, un paysage hollandais du XVIIe s. Un tapir archaïque stylisé (Amérique centrale) sert de table basse.

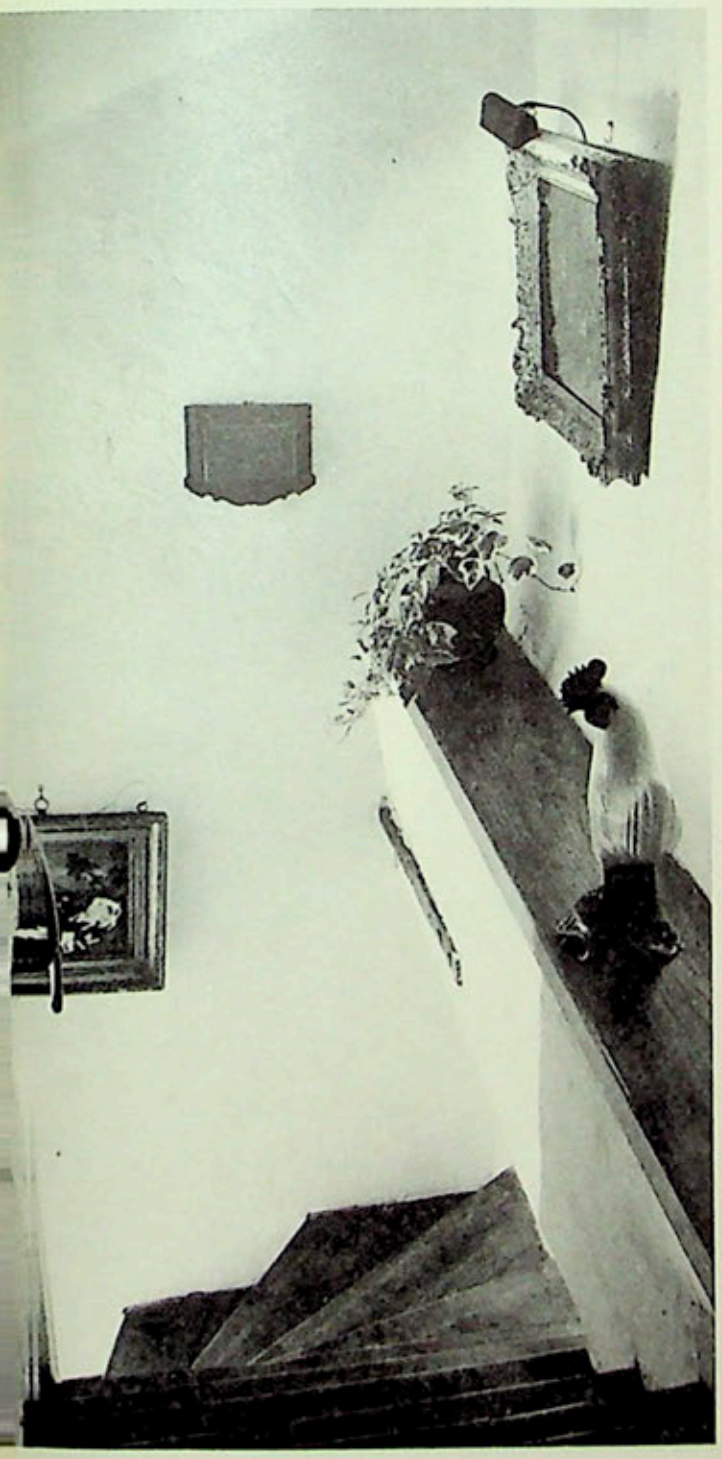
Page ci-contre, à gauche

L'escalier de bois, aux murs blanchis à la chaux, conduit de la grande pièce à la chambre et au grenier.

La cuisine ouvre sur le jardin à gauche de la maison. Un revêtement de teck garnit les murs. Installation « La Cornue ».

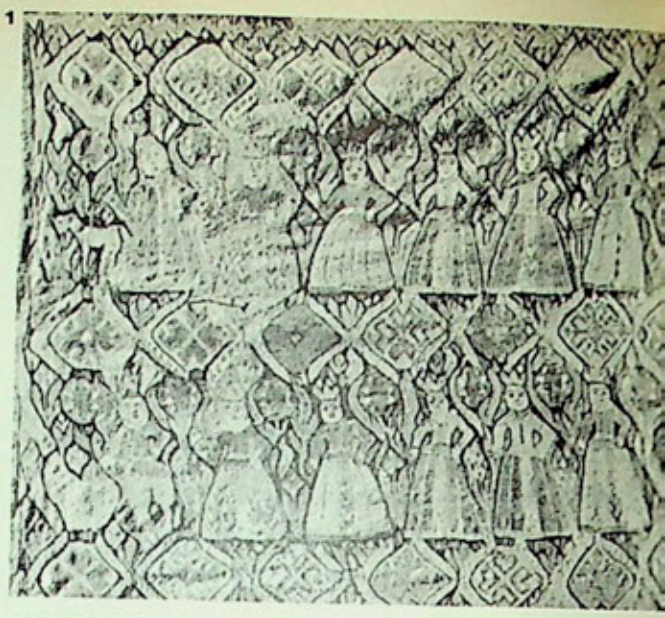
Au bas de la page

Comme les autres pièces de la maison, l'entrée a gardé son sol de tommettes et ses poutres apparentes. Sur les murs, gravures du XVIIIe représentant des oiseaux morts. Le canapé est recouvert de daim beige

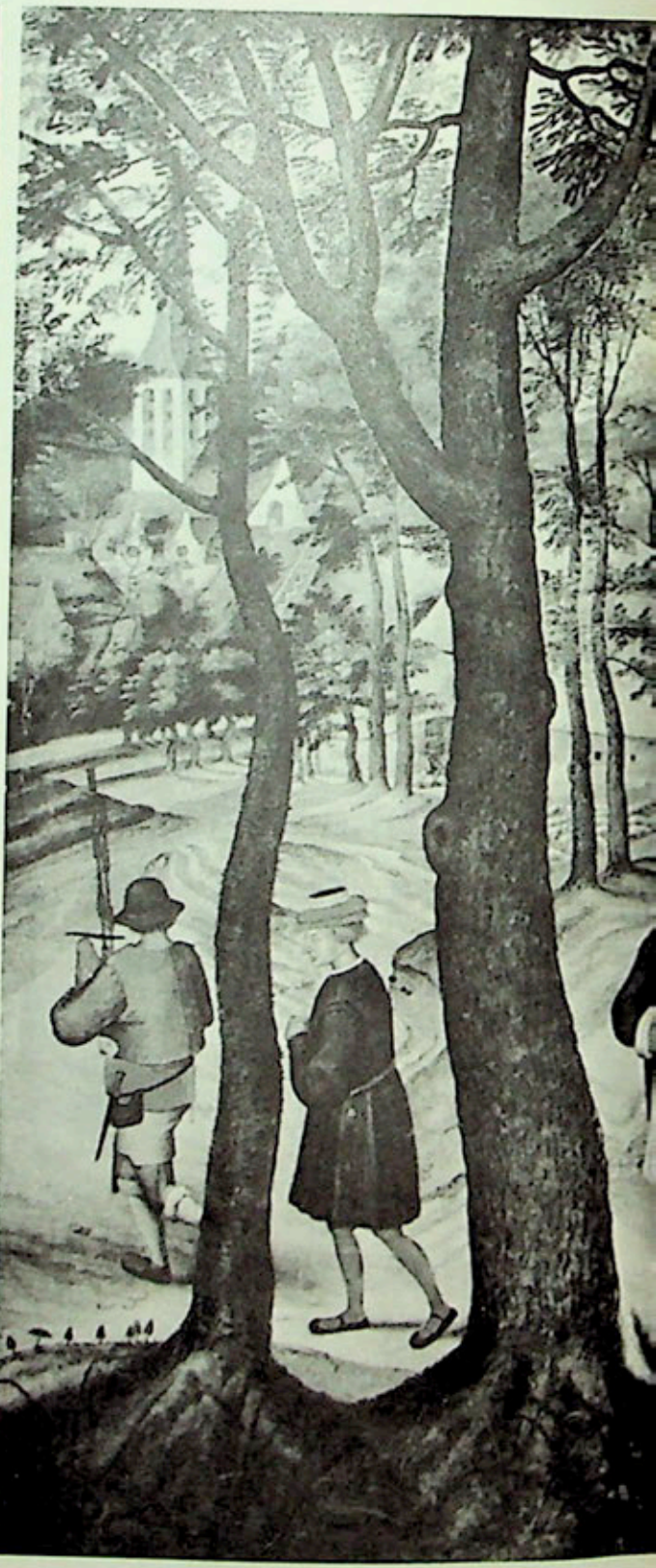


Dans la salle à manger, dont la fenêtre donne sur l'étang, les murs sont tendus de toile vert éteint. Les chaises Louis XV sont recouvertes de cuir vert mousse. Sur la table juponnée de drap rouge, un amusant lapin en porcelaine anglaise du XVIIIe, à décor de fruits et de fleurs. Lustre hollandais en cuivre jaune. Au fond à droite, une nature morte flamande du XVIIIe. Des bronzes chinois et des faïences anglaises du XIXe décorent la cheminée de de pierre Louis XIV.

1



2

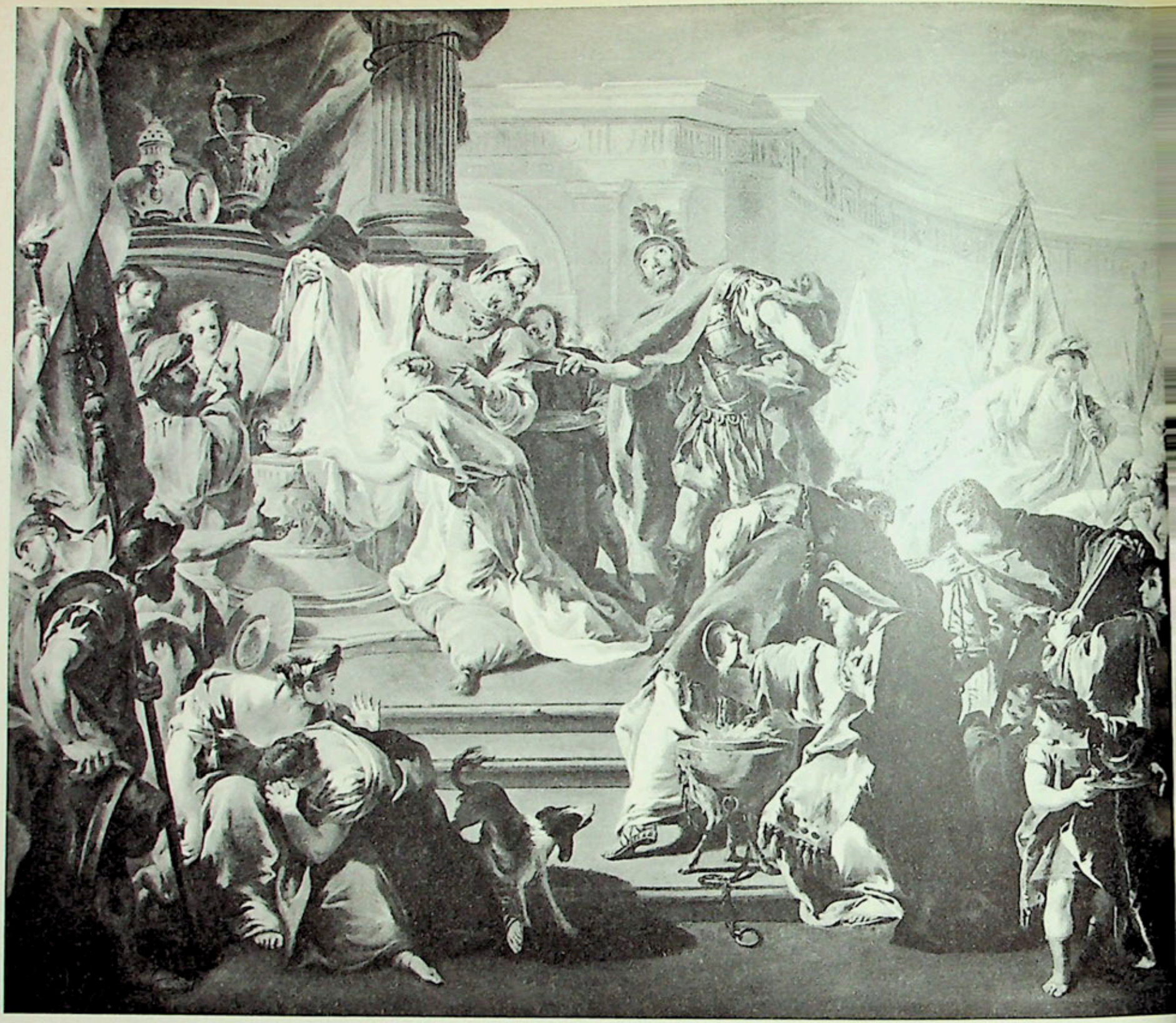


1. *Ce rare* tapis de Laponie *ou de Scandinavie* [illegible] *Nord, dont les petits personnages stylisés composen des motifs très décoratifs, date du XVI*e *siècle ou d début du XVII*e. *177 × 142 cm.* Tarica, *43 Fau bourg Saint-Honoré, Paris.*

BIENNALE DES ANTIQUAIRES A FLORENCE

– *École de Jean Bologne:* Hercule et le lion. *Bronze. Haut. 52 cm. Les Travaux d'Hercule ont souvent inspiré les bronziers italiens du XVIe et du XVIIe siècle. Dans ce groupe dont on ne connaît pas d'autres exemplaires, l'épisode du lion de Némée est traité avec une étonnante vigueur plastique.* Galerie Cramer, *38 Javastraat, La Haye.*

3. *Pierre Breughel le jeune:* Cortège de noce. *Bois. 74×124 cm. Signé et daté 1630. Par l'éclat du coloris et la qualité du paysage, cette peinture est l'une des meilleures versions que l'artiste ait exécuté d'après une composition dont l'invention est dûe à son père, Pierre Breughel* [illegible] Robert Finck, *62 Boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

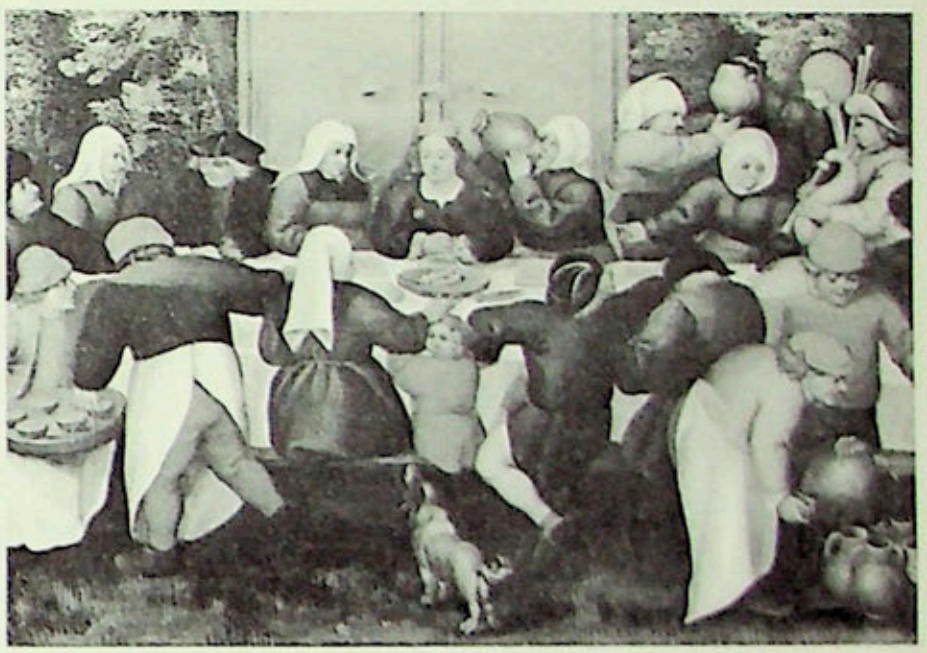


1. *G.-B. Pittoni :* Scène de sacrifice. *64×72 cm. L'artiste déploie brillamment ses dons de coloriste dans une composition habile dont il assure à la fois l'équilibre et le mouvement par le décor d'architecture, la disposition des personnages en oblique sur plusieurs niveaux, la chute des étoffes chatoyantes, le rythme des lances et des étendards.* Galerie Heim, *109 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

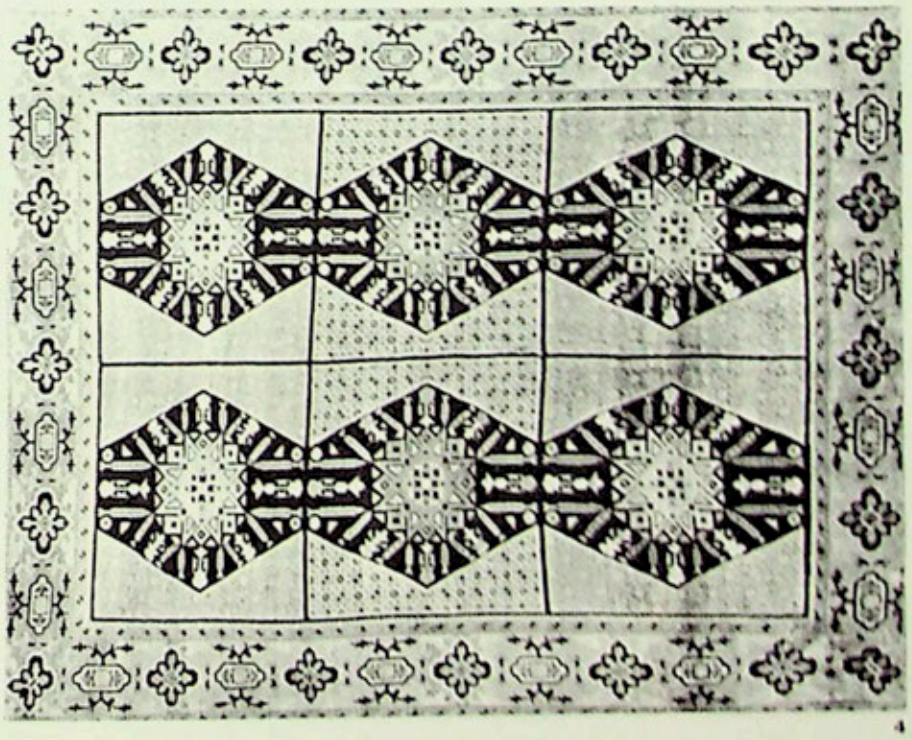
2. *Pierre Breughel le jeune :* La Noce paysanne. *4 panneaux. 27× 37 cm. Ces petites compositions animées et savoureuses, sur un thème si souvent traité par P. Breughel l'ancien et imité par son fils, montrent que celui-ci a su mettre parfois une note personnelle pleine de verve dans les tableaux que lui ont inspirés les œuvres de son père.* Galerie Pardo, *160 Boulevard Haussman, Paris.*

3. *Cet étonnant* saint Jean-Baptiste *est en réalité une statue romaine de Jupiter qui a été transformée à l'époque chrétienne. Haut. 60 cm.* Livio Bruschi, *42 Via dei Fossi Florence.*

4. *Ancien* tapis syrien *du XVIe siècle, remarquable par la qualité de son décor géométrique et son état de conservation. 160×130 cm.* M. Campana, *43 Via Manzoni, Milan*

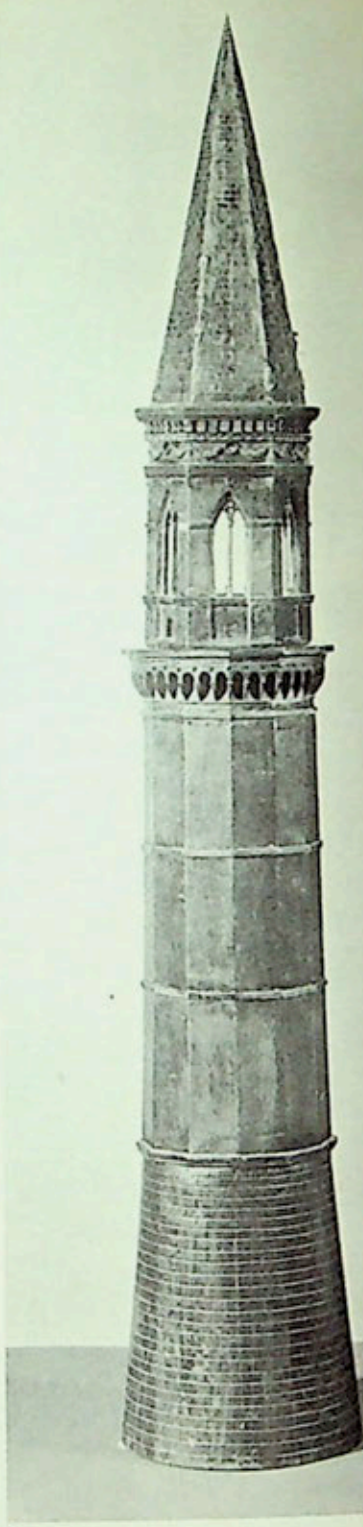


3



4

BIENNALE DES ANTIQUAIRES A FLORENCE



1. Le Christ soutenu par quatre anges. *Bois polychromé et doré. 51 × 53 cm. France, XVe siècle. Autour de l'émouvante figure du Christ, le rythme des ailes d'anges déployées assure un remarquable équilibre plastique à cette composition.* Bresset, *5 Quai Voltaire, Paris.*

2. *Cette curieuse* maquette d'un campanile *d'inspiration gothique, exécutée sans doute dans la 2e moitié du XVIe s. révèle un intérêt inattendu à cette époque pour l'architecture antérieure à la Renaissance.* Leonardo Lapicirella, *52 Borgognissanti, Florence.*

3. *Ce* traineau vénitien *du XVIIIe décoré d'un paysage de neige rappelle que les Vénitiens, lorsqu'ils quittaient la lagune pour les villas du Brenta, connaissaient eux aussi les rigueurs et les plaisirs de l'hiver.* Dino Levi, *33 Via dei Fossi, Florence*

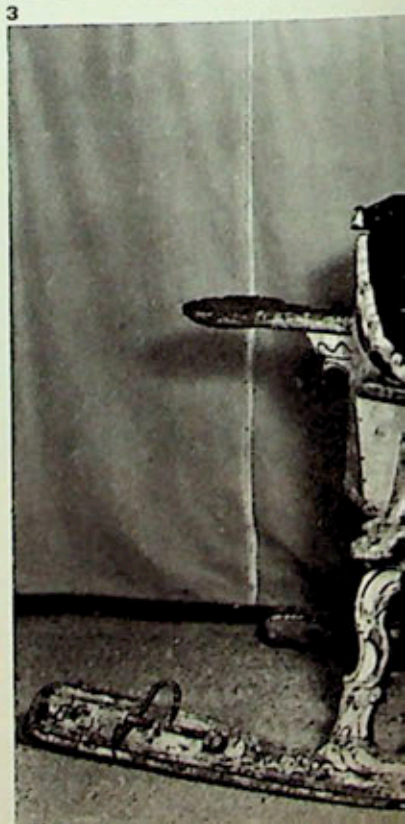
4. *Girolamo Campagna:* Vénus. *Bronze. Haut. 52 cm. Elève de Danese Cattaneo, G. Campagna (1550-1626) a laissé des œuvres importantes dans les églises de Venise. Il donne ici une expression élégante et ferme des tendances maniéristes qui se développèrent sur la lagune dans la seconde moitié du XVIe siècle, sous l'impulsion brillante de Vittoria.* Luigi Bellini, *5 Lungarno Soderini, Florence.*

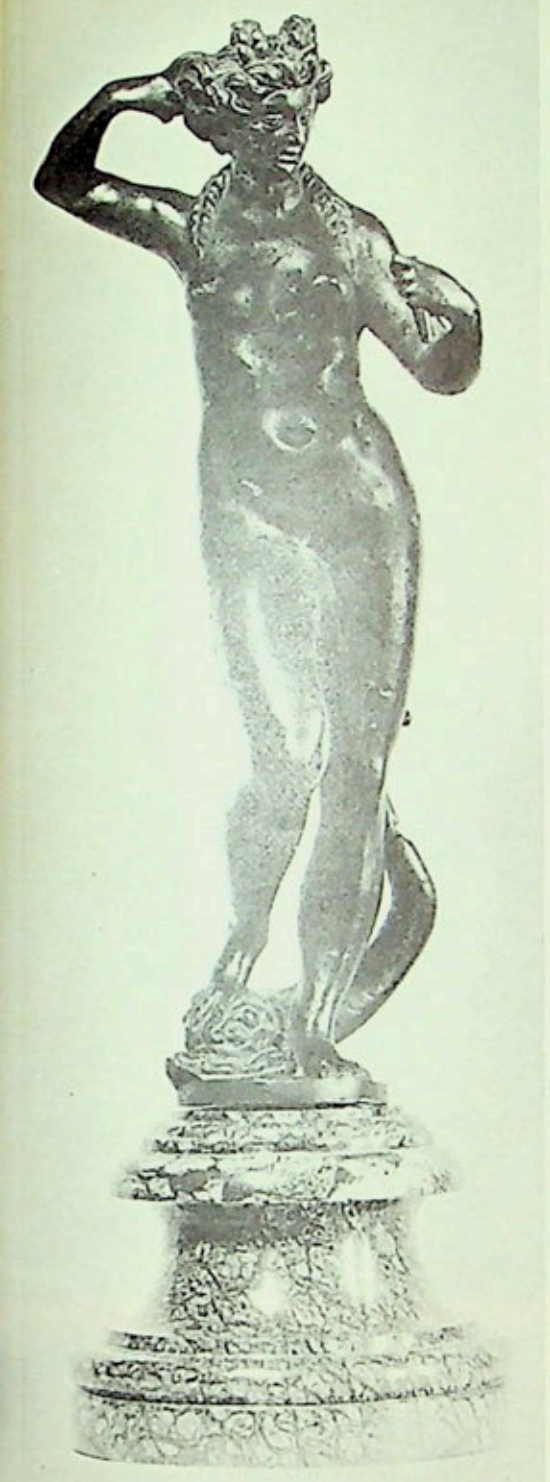
5. Saint Jacques terrassant un maure. *Bois polychromé et doré. Ecole de Séville. XVIIe siècle. L'élan du cheval, l'envol du manteau broché, la tête tranchée au premier plan composent une vision fougueuse et naïve à la fois du thème de « Saint Jacques Matamore » si fréquent dans la statuaire espagnole depuis le Moyen Age.* Jeannette Brun, *119 Dufourstrasse, Zurich.*

6. *Tintoret, outre ses immenses compositions décoratives, a peint de nombreux portraits de dignitaires de la République, et aussi des portraits commémoratifs comme celui de* l'amiral Vittore Pisano *(1324-1394), dont les exploits sont évoqués dans plusieurs tableaux conservés au Palais des Doges.* Luigi Bellini, *5 Lungarno Soderini, Florence.*

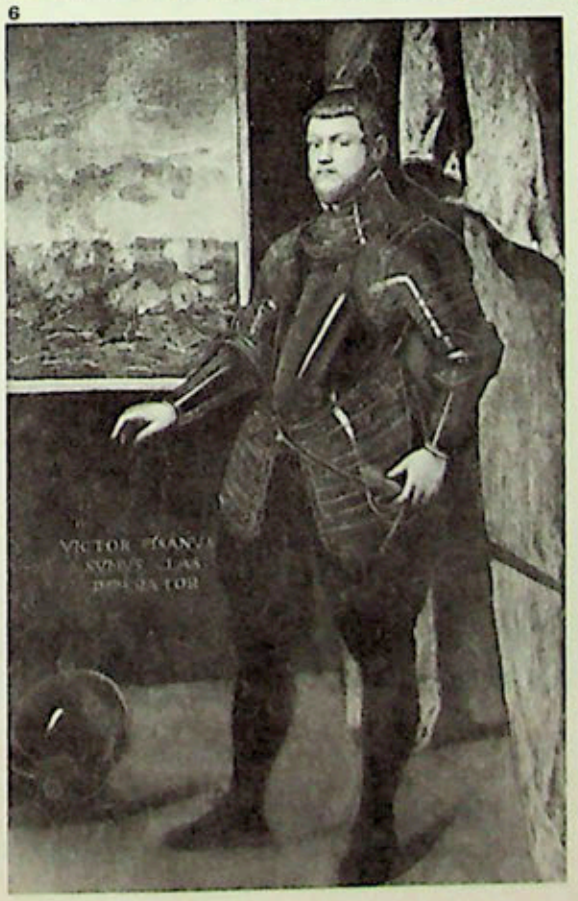
7. Jardinière en porcelaine de Sèvres *du XVIIIe siècle. Le mouvement souple des anses s'accorde à la ligne élégante du rebord et des rinceaux dorés qui dessinent la réserve décorée d'oiseaux imaginaires.* Malek, *Via Sistina, Rome.*

8. *L'originalité et la richesse de cette monture de bronze d'époque Louis XVI donnent une étonnante qualité décorative à ce très beau vase de Chine du XVIIIe siècle.* J. Kugel, *20 Rue Amélie, Paris.*





6



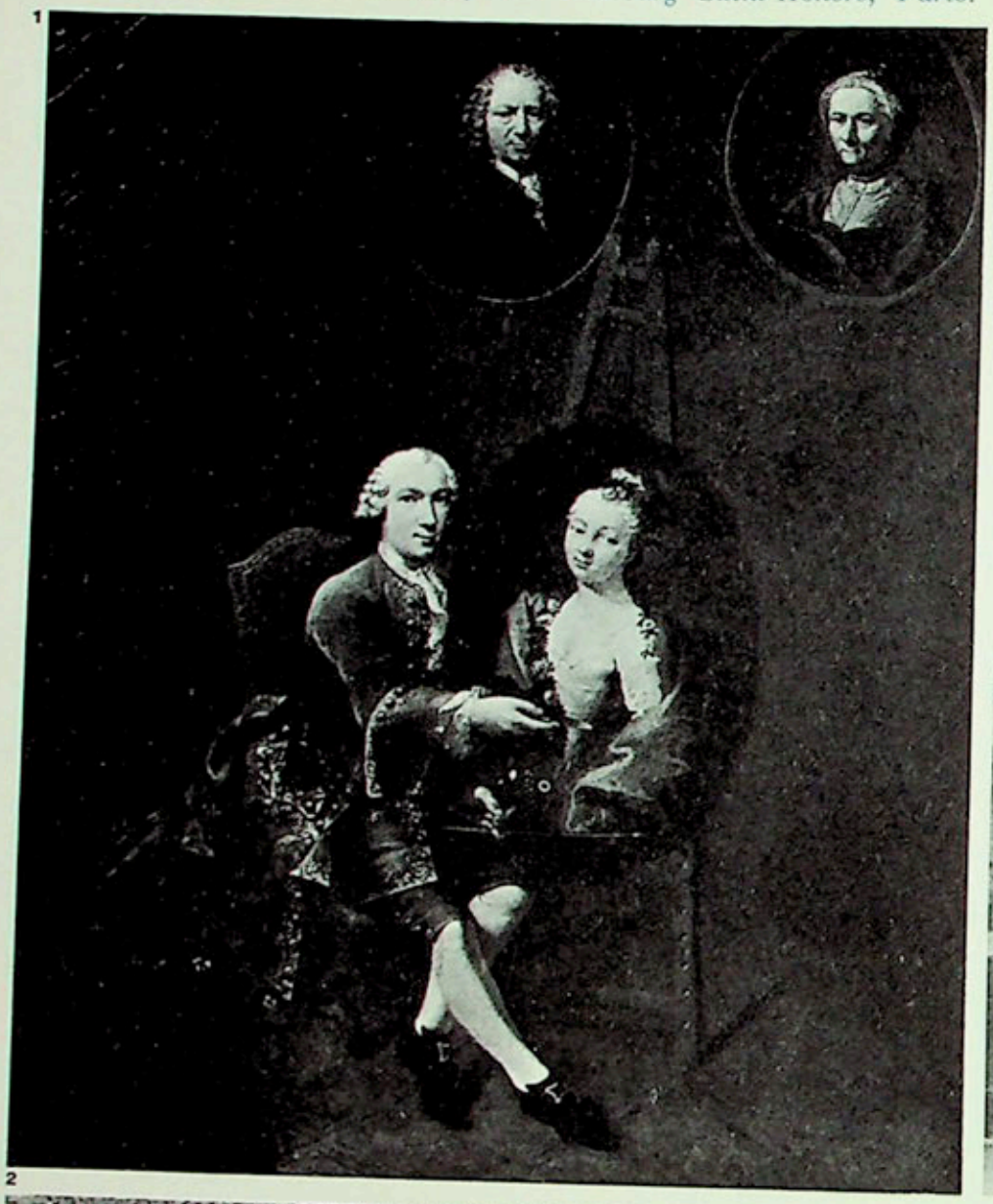
7

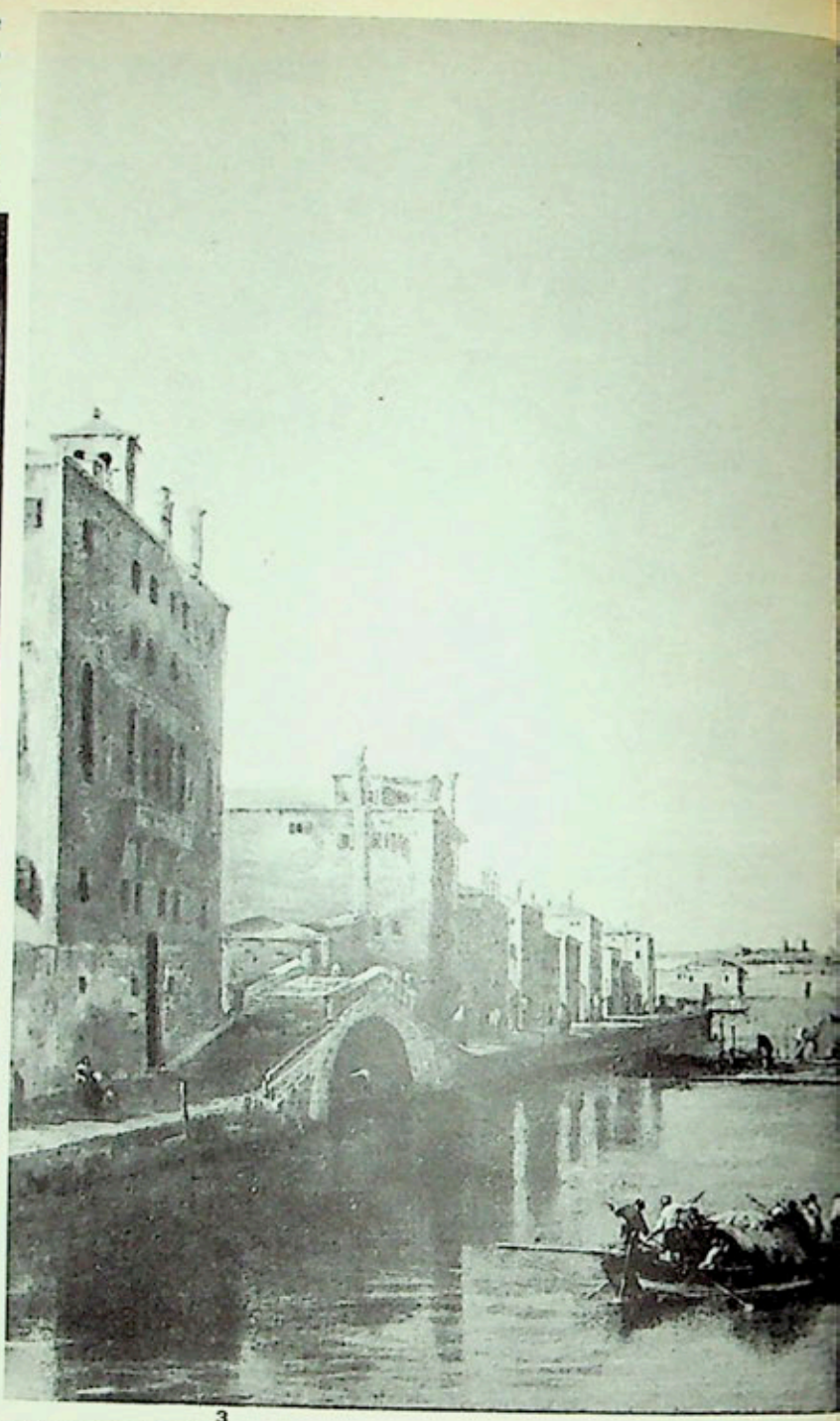
8

BIENNALE DES ANTIQUAIRES A FLORENCE

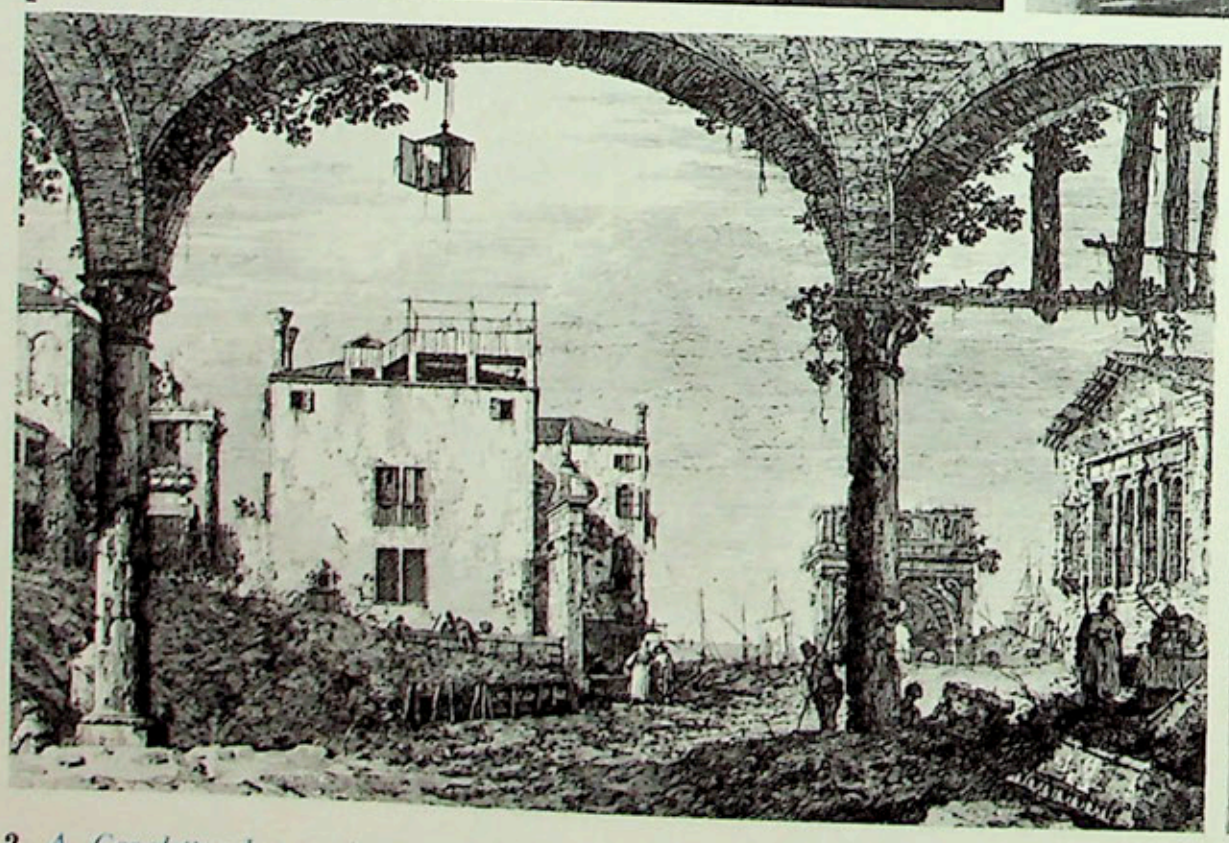
1. *Ch. J. Flipart, né à Paris en 1721, séjourna à Venise où il fut l'élève de Tiepolo et, pour la gravure, de Joseph Wagner. C'est sans doute Pietro Longhi qu'il a représenté dans cet élégant portrait. En le plaçant près de ses propres œuvres, Flipart donne une évocation spirituelle et habile du talent inimitable avec lequel Longhi a représenté la société vénitienne de son temps.* M. J. Cailleux, *126 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

1





2



3

2. *A. Canaletto:* Le portique à la lanterne. *Exemplaire exceptionnel puisqu'il s'agit du premier état, avant toute lettre, de l'une des plus parfaites gravures de Canaletto.* L'Art Ancien, *10 Corso Matteotti, Turin.*

3. *Ce dessus de porte a été peint par Fr. Boucher et son atelier, pour la résidence viennoise du Cardinal de Rohan, lors de son ambassade pour le mariage de Marie-Antoinette. L'encadrement est de Caffieri. Les deux panneaux qui complétaient la pièce sont au Musée de Vienne.* Jansen, *9 Rue Royale, Paris.*

4

4. *La sobriété des lignes, assouplie par les volutes du couronnement, font de cette armoire en bois laqué un bel exemple du mobilier de l'Italie du Nord au XVIIe s.* La Rinascente, Antiquariato, *Milan.*

BIENNALE DES ANTIQUAIRES A FLORENCE

5. *Francesco Guardi :* Vue de la lagune avec les Fondamenta Nuove. *64× 116,5 cm. Dans cette toile, peinte vers 1750-1755, Guardi donne une évocation attachante de Venise dans la partie silencieuse et solitaire qui s'ouvre sur la lagune vers San Michele à droite et d'où l'on découvre à l'horizon la ligne argentée des Préalpes.* Vittorio Frascione, *26 Corso Italia, Florence.*

5

La Tenture des Rinceaux

Suite de la page 19

Une autre constatation renforce l'hypothèse de voir en Charles Errard le peintre cartonnier des Rinceaux: son œuvre gravé comporte en effet un certain nombre de planches montrant des études d'animaux dans un décor de paysage; on trouve représentés des chevaux de races différentes, une lionne, une panthère dévorant un cheval, des béliers, des sangliers, des taureaux, autant d'animaux reproduits sur les médaillons, au centre des tapisseries des *Rinceaux*; comme sur les planches gravées, chaque animal est placé dans un cadre « anecdotique ».

Comment « situer » la *Tenture des Rinceaux*, dans l'histoire de la tapisserie française? Elle est, certes, la manifestation d'une époque et correspond à ce goût pour le décor pur, l'ornement, qui se manifeste en France au XVIIe siècle et qui ne fera que croître dans les années suivantes. Nous voudrions citer quelques exemples de cette persistance du motif du rinceau. Dans le domaine des ouvrages textiles, tapisseries, tapis et même tentures de soie brodées ou peintes.

A l'époque de Louis XIV on relève, dans l'Inventaire du Mobilier de la Couronne, une suite de tapisseries « Festons et Rinceaux », tissées à la Manufacture des Gobelins; cette tenture, aujourd'hui disparue, était rehaussée d'or. Le Minneapolis Institute of Art conserve une tapisserie, le *Printemps*, aux armes du Maréchal de Créqui (voir p. 17, fig. 7), et le Metropolitan Museum à New York, quatre tentures murales brodées en 1683 d'après les dessins de Lebrun, qui rappellent les *Rinceaux* d'après Polydore. C'est à Lebrun que l'on doit aussi les grandes compositions des tapis exécutés à la Savonnerie, pour les Galeries du Louvre où s'étalent sur fond noir de larges rinceaux, encadrant à chaque extrémité un médaillon à décor de paysages (voir p. 17, fig. 5). De cette même époque date un modèle de tenture brodée conservé au Musée National de Stockholm (voir p. 17, fig. 6) qui montre un tableau octogonal représentant un paysage, placé sur un fond de rinceaux et de guirlandes. C'est sans doute au début du XVIIIe siècle que furent tissées deux tentures provenant de la Collection Henry Say, passées en vente à la Galerie Georges Petit en 1908; elles montrent sur un fond clair, à décor de rinceaux et d'arabesques, au milieu de fruits, des paons et des oiseaux, un groupe de panthères et un trophée d'attributs. Mais il est assez extraordinaire de retrouver, dans une série de moires peintes, retraçant des épisodes de l'Histoire de Louis XV et de la Guerre d'Indépendance des Etats-Unis d'Amérique, une composition très analogue à celle de la *Tenture des Rinceaux*: au centre un tableau dû au peintre Lepaon est entouré de rinceaux portés par des amours; dans la partie supérieure un visage humain, rappelant étrangement la figure auréolée du soleil des tapisseries du XVIIe siècle. Ainsi la *Tenture des Rinceaux*, entrée dans les collections du Garde-Meuble royal dès le début du règne de Louis XIV, nous semble-t-elle avoir en quelque sorte servi de prototype, pour toute une série d'autres œuvres décoratives, créées aux époques suivantes.

Si vous voulez en savoir davantage

Les meilleures sources pour l'étude des éléments décoratifs utilisés au XVIIe et au XVIIIe siècles sont les recueils d'ornements conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Pour le sujet traité ici, vous pouvez consulter également l'ouvrage de R. A. Weigert: Jean Bérain *(Paris, 1937. Tome I) et l'article de E. Borea:* Vicenda di Polidoro da Caravaggio, *Arte Antica e Moderna, Florence, 1961.*

MUSÉE MATISSE

Suite de la page 29

La jeune et active conservatrice, Mlle Audibert, prépare un catalogue complet qui ne sera pas achevé avant un certain temps. D'ici là, on aimerait pouvoir trouver au Musée au moins des brochures sommaires, un certain nombre des œuvres exposées n'étant pas identifiées. Pour devenir vraiment un centre de documentation, il devra comporter une photothèque des peintures de Matisse et une bibliothèque.

Certes, les dessins et les gravures sont superbes en eux-mêmes, mais ils prendraient une signification plus grande s'ils étaient replacés dans le contexte de l'œuvre. Le visiteur non spécialiste, qui admire par exemple le beau modelé du nu au fusain simplement marqué de son futur numéro dans le catalogue (307) ne soupçonnera pas qu'il s'agit d'une des nombreuses études préparatoires pour le célèbre *Nu rose* (1935) du Musée de Baltimore. Matisse lui-même a fixé l'évolution de cette composition dans une série de 21 photographies: il serait passionnant de les exposer, près d'une photo du tableau achevé.

Si vous voulez en savoir davantage

Le Musée est ouvert les jeudi, samedi et dimanche, de 2 heures à 7 heures, mais Mademoiselle Audibert est toute prête à accueillir les visiteurs qui se présentent les autres jours. Le mieux pourtant est sans doute de prévoir la visite du Musée Matisse un jeudi ou un samedi, puis de continuer jusqu'à Vence pour voir la chapelle qui est justement ouverte au public ces jours-là.

MARCEL BREUER

Suite de la page 43

Marcel Breuer s'est trouvé confronté deux fois à ce problème dans des conditions particulièrement difficiles, la première fois lorsqu'il eut à construire l'Unesco face à l'Ecole Militaire, la seconde fois avec l'Ambassade des Etats-Unis à La Haye. Il s'en est tiré avec un rare bonheur grâce à son sens inné des proportions mais aussi parce qu'il a toujours compris qu'un bâtiment isolé doit s'insérer dans un tissu urbain vivant, s'intégrer à un ensemble dont il ne peut être l'unique mesure.

Nous sommes bien forcés de construire des œuvres séparées — dit-il —, mais en fait il est impossible de les abstraire de l'ensemble des conditions urbanistiques. L'urbanisme assigne finalement un rôle beaucoup plus haut à l'architecture.

Cette nécessité de penser une œuvre comme une partie d'un tout plutôt que comme une composition isolée, Marcel Breuer s'en pénètre plus que jamais depuis quelques mois, ayant été chargé de faire surgir d'un paysage alpestre encore vierge de la Haute-Savoie une nouvelle station de montagne de 6000 habitants. Bien qu'il ait de nombreux autres projets en cours de réalisation, c'est l'expérience qu'il mène actuellement à Flaine qui nous passionne le plus, non seulement parce qu'elle se situe une nouvelle fois en France mais parce que, malgré son échelle relativement réduite, elle pose un grand nombre de problèmes urbains plus généraux et que nous en attendons une leçon d'urbanisme.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez « Marcel Breuer. Réalisations et projets, 1921-1962», Ed. Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1963. (Préface de Marcel Breuer et introduction de Cranston Jones.) D'autre part, L'ŒIL ne manquera pas de vous tenir au courant de la réalisation des divers projets de Marcel Breuer.

Sala Gaspar

Consejo de Ciento, 323 Barcelona
Tél. 221. 2064

Obra original
PICASSO
MIRÓ
CLAVÉ
TAPIES

Obra en permanencia
THARRATS
VILA-CASAS
ARENYS
CLARET
IBARZ
LLOVERAS
LLOVET
MUXART
RIERA-ROJAS
SAUMELLS
SERRA
SUBIRACHS, etc.

GALLERIA POGLIANI

ROMA TEL. 672.798 - VIA GREGORIANA 36/42

Agent exclusif de:

CORPORA

MASTROIANNI

SANTOMASO - SPAZZAPAN

PUCCIARELLI - BRUNORI

ASSETTO - CARROLL

PERILLI - NOVELLI

CASTELLI - PEPPER - GARELLI

ROCCAMONTE - MANUELLI

VITTORE CARPACCIO

Suite de la page 9

Le décor de la « scuola » illustrant la vie des trois saints les plus vénérés des Dalmates — saint Jérôme, saint Georges et saint Tryphon — est sans doute celui où Carpaccio se livre le plus. Il y manifeste une imagination nourrie certes de culture et d'observations attentives mais parfaitement libre en même temps par rapport à tous les modèles possibles. Saint Jérôme et son lion ne sont pas représentés dans la solitude du désert mais à l'instant, beaucoup plus pittoresque, où leur arrivée au couvent déclenche une panique dont le paisible ermite semble tout étonné. Pour représenter le monastère, Carpaccio ne s'inspire, cette fois, d'aucune image orientale mais simplement du site même de la « scuola » et du prieuré de Saint-Jean-de-Jérusalem dont elle dépendait. Quelques palmiers, quelques cavaliers en turban à l'arrière-plan suffisent à rappeler qu'on n'est pas vraiment à Venise... Dans « Le Miracle de saint Tryphon », c'est encore Venise qui apparaît avec ses canaux, ses ponts, ses loggias ornées de reliefs de marbre. Quant au fougueux combat de saint Georges, il se déroule devant un paysage où voisinent les forteresses vénitiennes, la porte du Caire et l'église Saint-Cyriaque d'Ancône.

Carpaccio, pour traiter cet épisode légendaire, est resté fidèle à l'iconographie traditionnelle, mais il lui donne une acuité nouvelle par l'étonnante jonchée de cadavres et de membres rongés qu'il représente sur le sol. Cette allusion féroce et minutieuse à la mort, à la fragilité de la vie, n'est pas isolée dans l'œuvre de Carpaccio. L'exposition présente l'une des deux œuvres dans lesquelles il a développé ce thème avec une précision obsédante: « La Déploration du Christ » du Musée de Berlin (voir fig. 17). L'insistance sur les détails concrets, les contrastes, les symboles, donnent à la composition une étrange résonance surréaliste qui caractérise aussi « La Méditation sur la Passion du Christ » du Metropolitan Museum.

Avec les scènes de la vie de la Vierge, qui décoraient la « Scuola degli Albanesi » (1504), Carpaccio revient à une atmosphère toute paisible et « quotidienne ». « La Naissance de la Vierge » (Bergame, Accademia Carrara) est une scène d'intérieur « flamande ». « Le Mariage de la Vierge » (Musée Brera) a lieu dans un temple aux parois de marbre qui semble édifié par les Lombardi, et « L'Annonciation » (Ca' d'Oro) sous un élégant portique vénitien aux pilastres finement décorés, ouvert sur un jardin plein de soleil (voir fig. 15). Sauf pour cette dernière scène, l'intervention de l'atelier est assez importante dans ces différentes toiles. Carpaccio peignait aussi à cette époque la « Nativité avec deux donateurs » (Lisbonne. Fondation Gulbenkian). L'œuvre est importante parce qu'elle manifeste l'intuition, presque inconsciente, d'un accord nouveau entre le paysage, ou plutôt la nature et la scène représentée: elle prouve que Carpaccio n'a pas ignoré l'œuvre de Giorgione Mais il n'y a plus pour lui de développement possible dans ce sens. Il ne peut désormais que rester fidèle à sa manière, être encore éblouissant dans une œuvre comme le « Portrait d'un cavalier » de la collection Thyssen (1510) et créer une fois de plus un admirable décor pour une « scuola » vénitienne, avec la suite de la « Vie de saint Etienne » (1511-1520). Carpaccio y revient aux grands espaces harmonieux, aux perspectives ouvertes, aux foules pittoresques et attentives, aux architectures variées à plaisir, sur lesquelles ruisselle la lumière dorée de Venise.

La belle exposition présentée au Palais Ducal permet de mieux connaître l'œuvre de Carpaccio, de mieux comprendre sa personnalité changeante, ses curiosités multiples, son évolution faite de développements inattendus et de retours en arrière, de ralentissements et de départs nouveaux. Mais il n'en reste pas moins au-delà de toute définition rigoureuse, un peu à l'écart de ses contemporains, dans un monde qu'il a créé lui-même à sa propre mesure.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition est ouverte au Palais des Doges jusqu'au 6 octobre. Le catalogue, établi par P. Zampetti, constitue une excellente mise à jour des travaux qui ont été consacrés à Carpaccio au cours de ces dernières années et dont le plus complet est sans doute le livre de J. Lauts, publié en 1962 aux éditions Phaidon.

Fred Lip
est connaisseur !
ul. Fred Lip est connaisseur :
apprécie les belles choses, les beaux objets.
oilà pourquoi les montres Lip,
ont il est Président depuis 20 ans ont acquis
uprès de tous les hommes exigeants
des connaisseurs, eux aussi) une réputation
e solidité et de haute précision.
oilà pourquoi également,
es montres Universal,
restigieuses dans le monde entier,
nt choisi Lip pour
eur diffusion en France.
es montres Universal,
abriquées à Genève,
istribuées et garanties
ar Lip : une double
ssurance de qualité
UNIVERSAL
GENEVE

ALLERIA GIAN FERRARI
ilano - Via Gesu 19
él. 705.250
al 16 Ottobre

HERBERT JOCHEMS

DUINDIGT 9 LA HAYE (HOLLANDE)

VIOTTI - Galleria d'Arte Mode
Via Viotti N. 8C - Torino
Tel. 553.810
16 al 29 Novembre

L'ŒIL

UMÉRO SPÉCIAL: LE DÉCOR DE LA VIE

Photo P. Berdoy

Pub. Ch

VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE

MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES

268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS VIIe - INVALIDES 73-59

LYON. PAUL LAMBERT, 52 RUE DE LA RÉPUBLIQUE - MARSEILLE. JACQUES BENDER, 67-69 COURS LIEUTAUD - NANCY. ANTOINE BENOIT, 15 PL
STANISLAS - METZ. ART FONCTIONNEL, 20 RUE WILSON - BORDEAUX. KNOLL INTERNATIONAL FRANCE, 5 RUE VITAL-CARLES - ET DANS TOUTES
AUTRES VILLES DE FRANCE - ALGER. KNOLL INTERNATIONAL, 12 RUE DE LA LIBERTÉ - BRUXELLES. KNOLL INTERNATIONAL BRUSSELS 105 RUE ROY

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 106 · OCTOBRE 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Numéro spécial: Le décor de la vie

Deux installations, même goût 4
Un appartement Pop 12
En Finlande, un décor de Tchékhov 20
Il Campanone 26
Une maison d'architecte au Mexique 36
90 mètres carrés 42
Un lieu de séjour: la salle de bains 48

Photographies

Photographies en noir: *Pierre Berdoy:* Deux installations, même goût; En Finlande, un décor de Tchékhov; 90 mètres carrés; Un lieu de séjour: la salle de bains. *Balthazar Korab:* Un appartement Pop; *Ugo Mulas:* Il Campanone; *Armando Salas:* Une maison d'architecte au Mexique,

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture; Pierre Berdoy: pages 4, 7-8, 47, 51-52; Balthazar Korab: pages 15 à 18; Armando Salas: pages 37 et 38.*

Notre couverture: *Méridienne Regency, miroir Sheraton, tapis persan. Les fleurs sont disposées dans une urne en terre cuite posée sur un tuyau de poêle rustique en faïence. Photographie Marc Lavrillier.*

Notre prochain numéro

Du nouveau sur le Maître de Moulins • Le Consul Smith • Papiers découpés de Victor Hugo • Georges Braque.

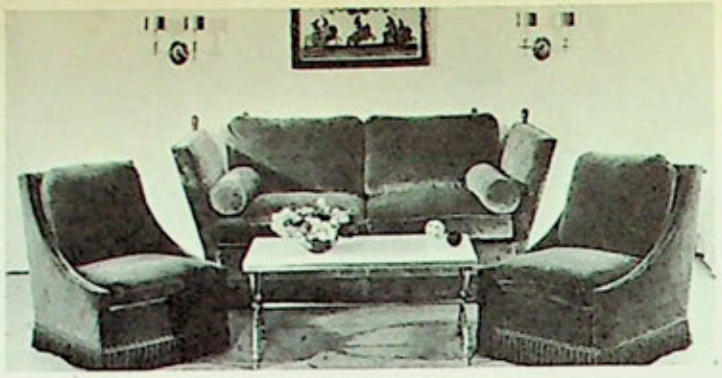
ABONNEMENTS

France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

Carl est le grand spécialiste du canapé et n'utilise que des matières de haute qualité
Les tissus, cuirs, passementerie, duvet et même les bois et toiles intérieures sont rigoureusement sélectionnés et garantis

1

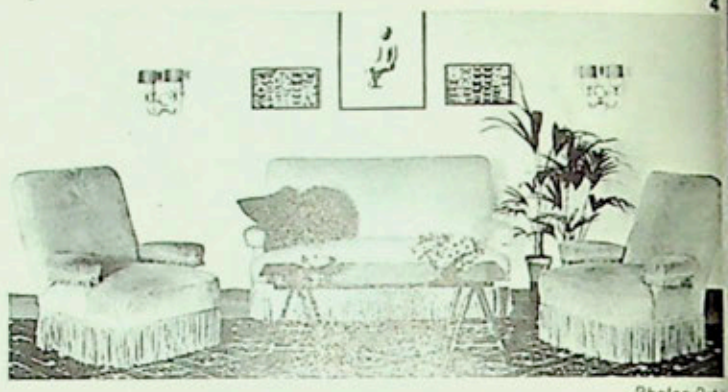


2

3

Huit modèles courants
1. Louis XIII
2. Derby anglais traditionnel
3. XIXe (B. B.)
4. Early (colonial américain)
5. Canapé à oreilles
6. Fauteuil Tanagra
Egalement
Chesterfield et moderne

4

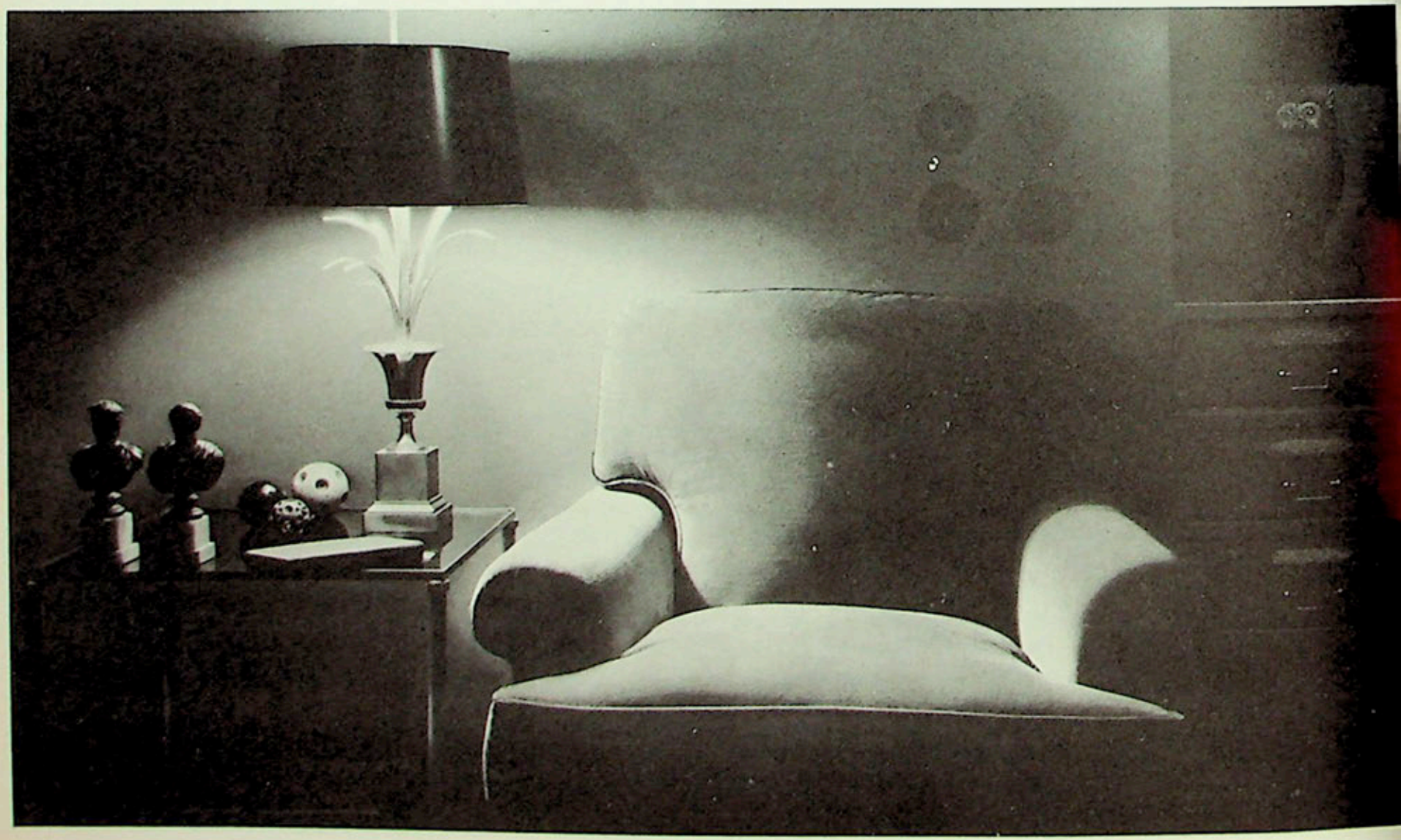


Photos Pet

Chaque modèle se fait en 2, 3 ou 4 places
Cotes aux mesures sans majoration du prix de série
Fauteuils assortis

5

6



Publ. Chassin - Photo Berdoy

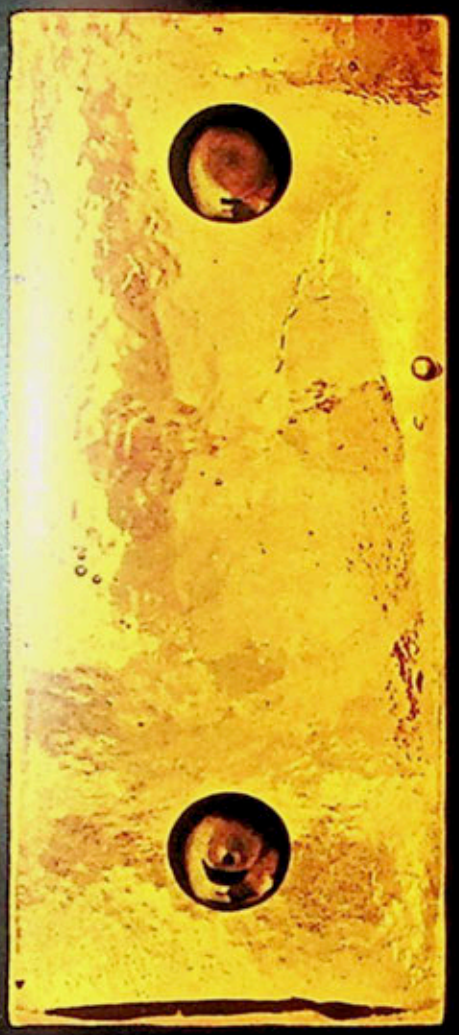
Tous les modèles de Carl sont exclusifs. Seul point de vente : **11, rue Arsène-Houssaye, Paris-8e - (Avenue Friedland)**

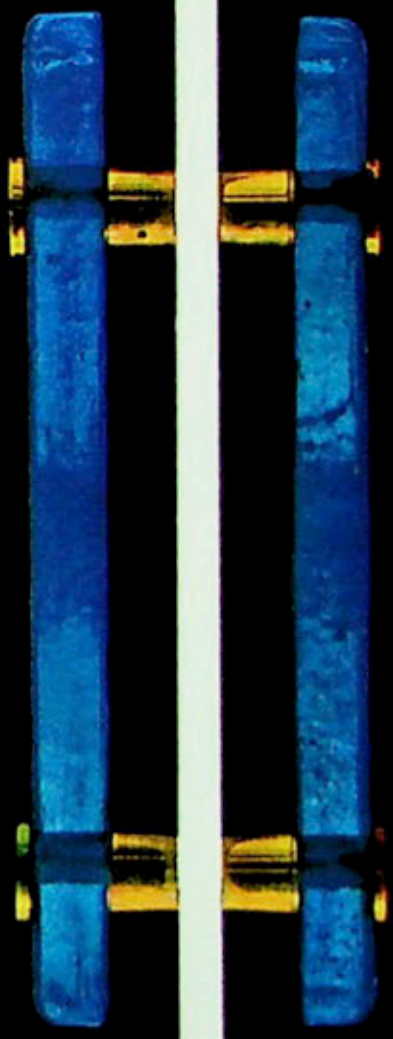
POIGNÉES DE PORTE

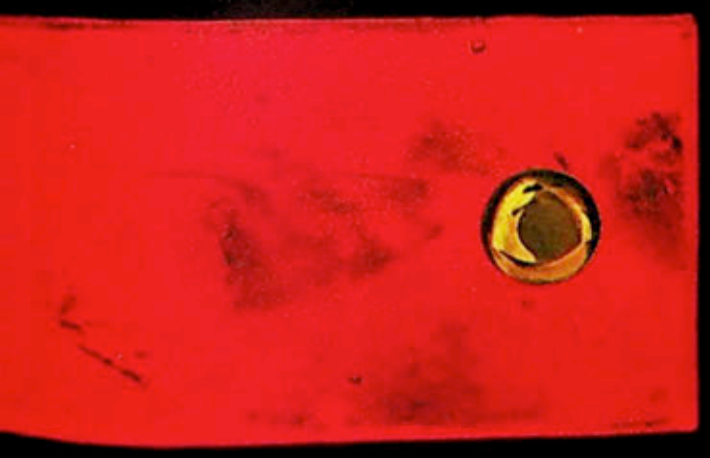
en dalles de verre de SAINT-JUST

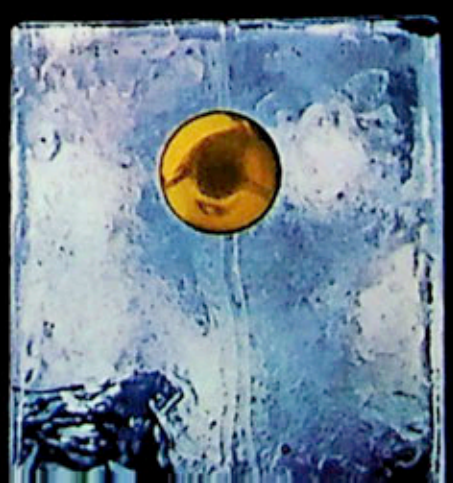
SAINT-GOBAIN
GLACES

pratiques,
élégantes,
décoratives.









Prix conseillé: à partir de
146 F. TTC
pour une poignée complète
(2 dalles et tourillons).

Tous renseignements
au Centre de Documentation
SAINT-GOBAIN
16, avenue Matignon, PARIS 8e
BALzac 18-54 et 99-80

R L Dupuy GOG 064

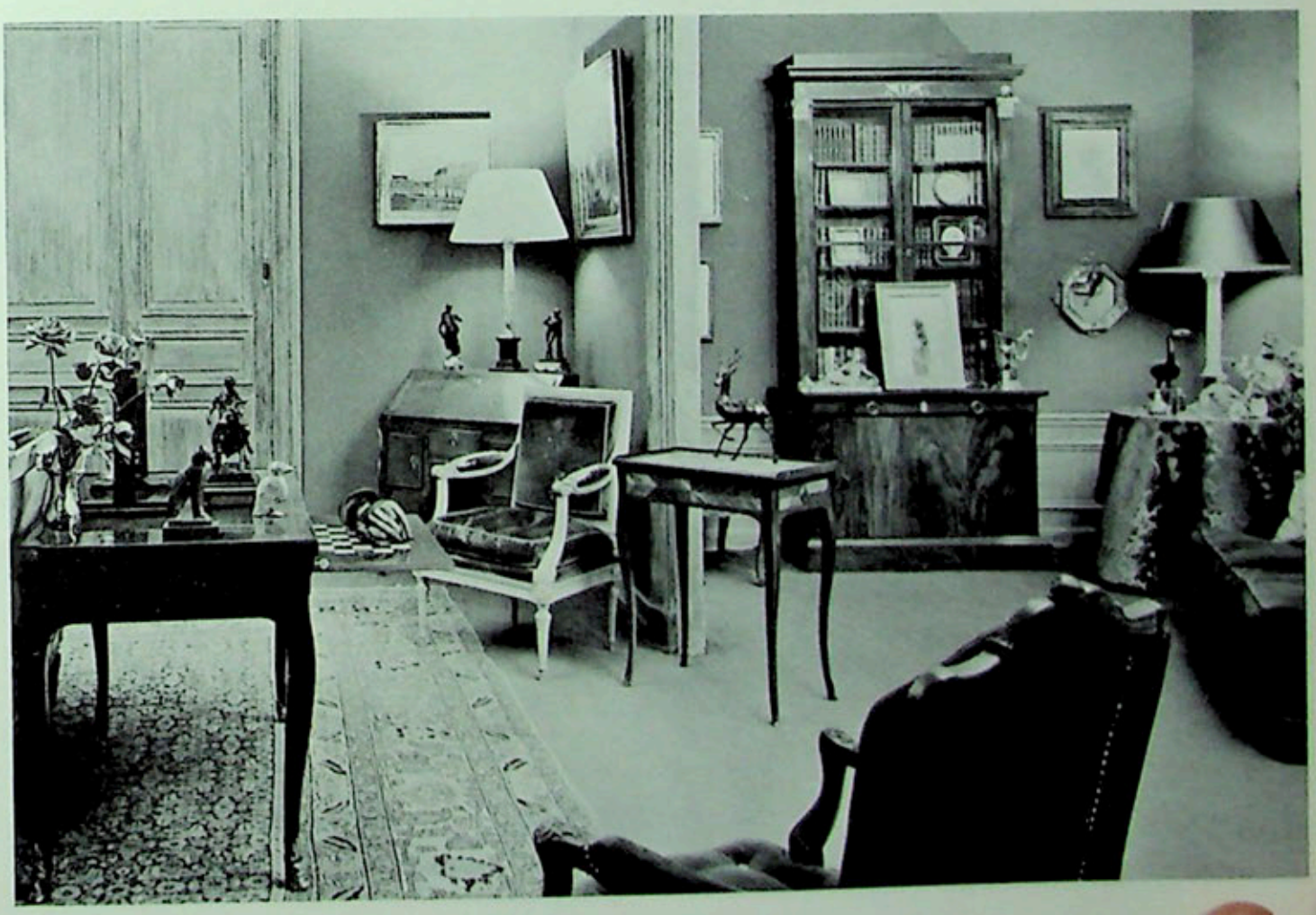
DEUX INSTALLATIONS, MÊME GOÛT

Un décorateur et un antiquaire habitués à travailler ensemble ont aménagé de concert leurs appartements parisiens

REPORTAGE JEANNIE DUMESNIL

L'antiquaire, c'est Didier Aaron, l'architecte d'intérieur, Alain Demachy. Ils se complètent l'un l'autre parfaitement et s'accordent sur des principes de base. Tous deux sont partisans d'installations fonctionnelles mais sans outrance, ils cherchent à utiliser ce qui existe — tous les styles leur paraissant valables à condition que les exemples en soient de qualité et qu'ils soient interprétés dans un esprit représentatif de la sensibilité d'aujourd'hui. Didier Aaron, comme son associé, estime que les meubles anciens s'inscrivent souvent mieux dans un cadre réellement contemporain que dans des ensembles faussement reconstitués. Ces conceptions leur permettent de s'entendre parfaitement avec les architectes actuels dont ils prolongent les idées — ainsi dans l'installation de l'Hôtel du Mont d'Arbois à Mégève (voir l'Œil n° 99) — mais aussi d'éprouver un vif plaisir à réinstaller un Palais Directoire comme celui du Belvédère à Bruxelles.

Nous montrons ici les appartements qu'ils ont aménagés pour eux-mêmes à Paris, en associant dans des volumes réarchitecturés des meubles et des objets de qualité.



Un coin du salon chez Didier Aaron. Des animaux en bronze noir chimois et japonais de diverses époques (XVI°, XVII° et XVIII° siècles) et des cloisonnés chinois du XVIII° sont présentés sur une table Boulle d'époque Louis XIV. A droite, un tonneau chinois en biscuit d'époque Ming provenant d'un palais impérial et monté en bronze doré en France au XVIII° siècle. A gauche, jardinière XVIII° estampillée de Beneman. Sur les murs tendus d'un tissu vert (Frey), un portrait d'impératrice chinoise d'époque Kang hi. Ci-dessus, un des animaux de la collection, un lapin en bronze noir, objets japonais du XVIII° s.

Un ensemble de sièges d'époque Louis XVI, en bois peint garni de velours de soie, estampillés de P. Iuvinet est disposé dans le salon. A gauche, un tric-trac en acajou d'époque Régence où l'on a placé une presse à copier en acajou estampillée de Jacob, un chat en bronze égyptien et une sculpture en bronze (France, XVII°). La main hindoue est en tôle. Au centre, une petite table en bois de rose et amarante estampillée de Garnier. La partie du salon à droite est reproduite en détail page suivante. ►

◄ Un aspect du salon (voir page précédente). A gauche, une bibliothèque en acajou Consulat devant laquelle on a posé un dessin au fusain d'Odilon Redon. Le cerf en bronze noir est un merveilleux objet chinois XVIII• (ci-dessus). Sur le guéridon recouvert de damas, un oiseau en bronze noir, également Chine XVIII•, et une pendule, travail parisien d'époque Régence. La sculpture est un projet de fontaine en plâtre, France, XVIII•. Les fleurs sont arrangées dans un hanap en faïence de Rouen. Aux murs, deux miroirs italiens des XVI• et XVII• siècles, une sanguine de La Fresnaye, un pastel de Forain et le portrait de Mme Raoul Aaron par Marie Laurencin.

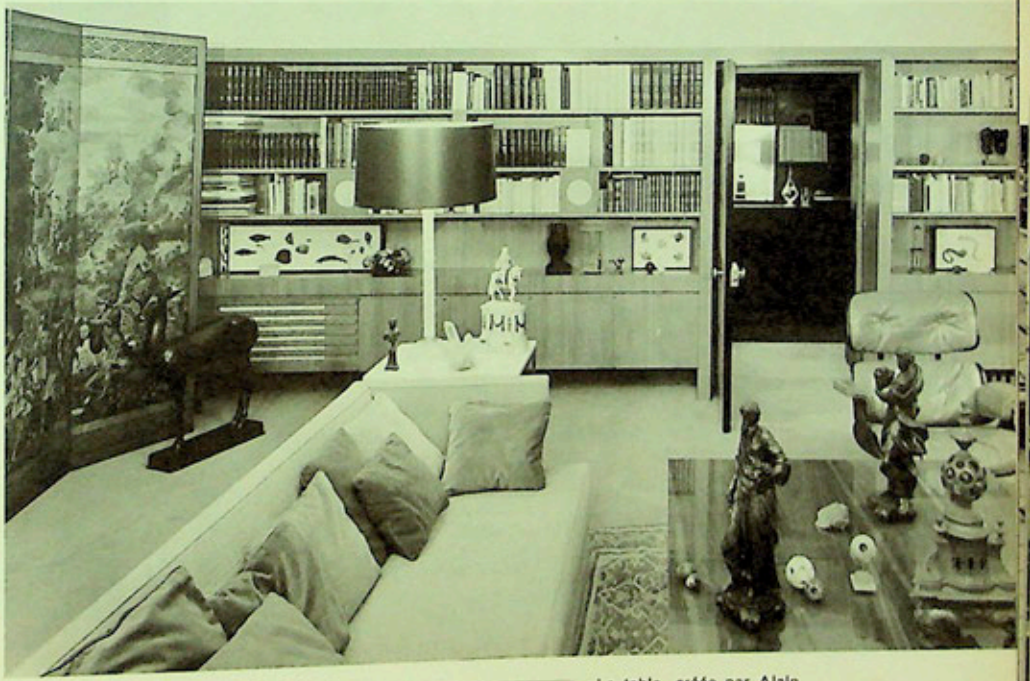
Dans la salle à manger, la table est recouverte d'une toile de Langeais (Tissus Marignan). Des fleurs et des fruits sont disposés dans une soupière en pomponne d'époque Louis XVI, modèle d'Auguste. Chandelier anglais en argent, Sheffield, fin XVIII•. Hanap d'époque Régence. Sur le mur peint faux parchemin à broderie en camaïeu, un portrait de femme par Bronzino. Les sièges cannés sont d'époque Louis XVI.

◄ Sur cette très belle commode à décor de laque chinoise estampillée de Criaerd, Didier Aaron a rassemblé un fragment de retable en bois sculpté (France, XV•), un verre gravé à monture argent travail allemand du XVII•, un oiseau en bronze noir (Chine, XVIII•). Le portrait de femme est de Gaspard Netscher. A droite, une cassolette en spath fluor à monture de bronze doré de l'époque Louis XV.

Dans la chambre d'Alain Demachy, les divans — recouverts de velours de soie — sont disposés en angle avec, à leur tête, une table basse. Au premier plan, sur l'autre table, un encrier en marbre antique, des médaillons d'ivoire et une corne de rhinocéros. Sur les murs tendus d'un satin de laine (Patifet), on a accroché des gravures de Piranèse encadrées d'une baguette d'acajou. ►

L'appartement de Alain Demachy s'organise autour d'une grande pièce dont nous reproduisons divers aspects dans cette double page. Des canapés (Carl) recouverts de tissu Rugby (Knoll), où s'amoncellent des petits coussins de faille et velours de soie encadrent une table basse carrée à piétement d'acier poli et plateau de bété (acajou d'Afrique). Deux bois sculptés français XVII*, un objet de vertu en bois sculpté, travail allemand du XVII* siècle et divers objets de maîtrise en ivoire et bois y sont disposés. Dans la cheminée en fonte noire, des chenêts de cuivre jaune Louis XIV. A droite, sur une table devant la glace qui occupe tout cet angle du mur, une tête en torchis polychrome (Chine, époque Song) et un hibou, objet de culte japonais du XVII*. Les rideaux sont en tussor avec des contre-rideaux en mousseline. A l'extrême-gauche, on aperçoit la chaise-longue de Charles Eames en cuir et bois (Mobilier International). Une petite table près de la cheminée supporte une lampe faite d'un œuf d'autruche monté en bronze doré et un cheval en bronze noir (Italie, XVI* s.). Tapis indotibétain (Tarica).

Ce petit boudoir donne sur la grande pièce. Les banquettes d'angle sont recouvertes de drap de laine et prolongées par une table en cuivre poli (Mobilier International). Vase chinois en bronze d'époque Han et lampe en marbre (Carl). Au-dessus de la table, une glace en cuivre gravé et bronze doré, XVI* siècle. Sur les murs revêtus de tussor, des aquarelles de Roger Chastel entourent une peinture japonaise du XVII* représentant un aigle. Tapis de coton blanc (Lauer). Le cerf couché, en bronze, est un brûle-parfum chinois du XVIII*.

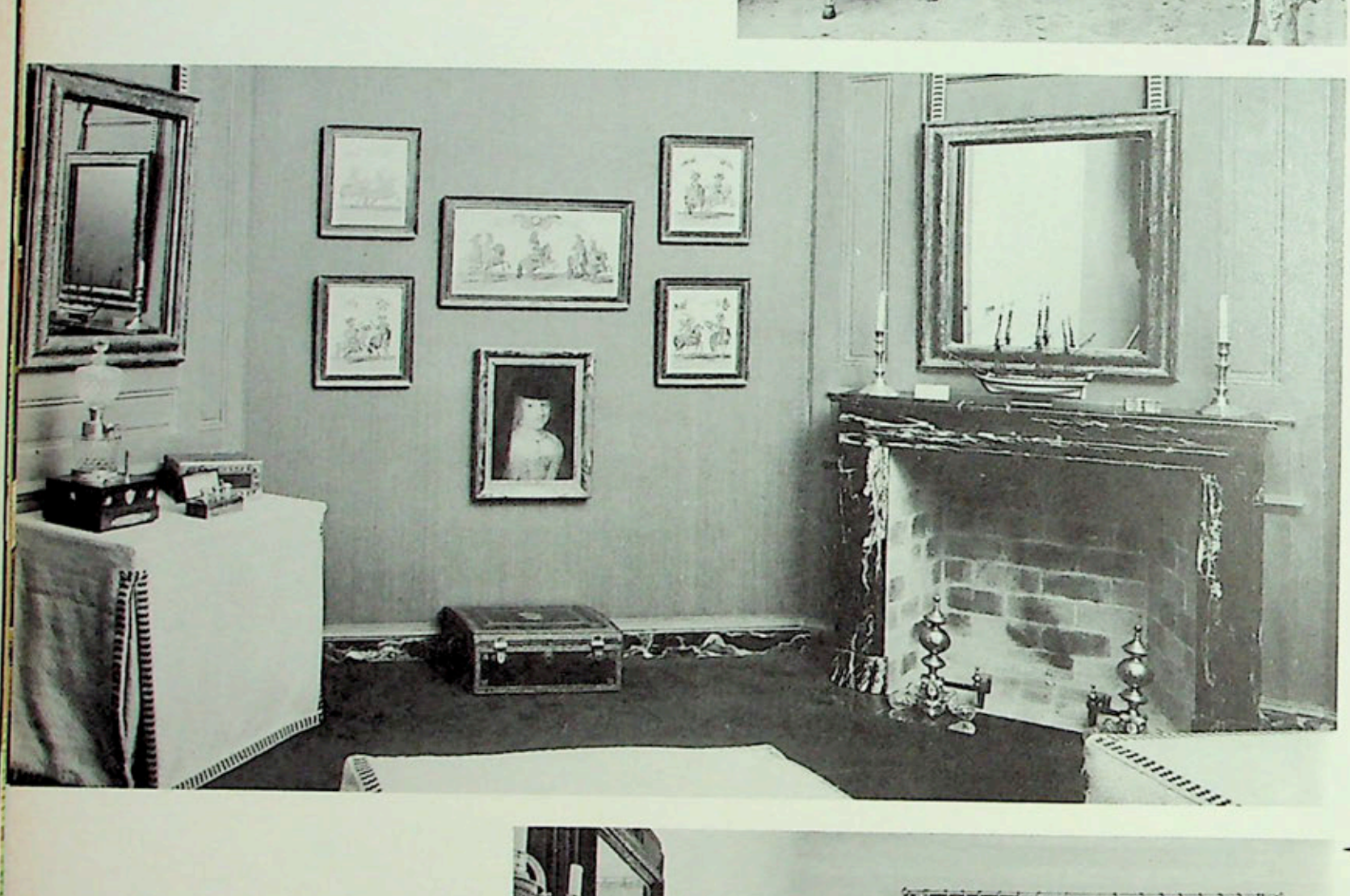


Au centre
Un aspect de la grande pièce. A gauche, un paravent exceptionnel : il est constitué d'une composition de l'Ecole de Fontainebleau « Les Métamorphoses d'Ovide » peinte à la gouache sur papier puis marouflée et montée au XVIII*. La biche est la copie d'un bronze conservé au Musée de Naples (Extrême-Orient, XIX*). Une chaîne haute fidélité est encastrée dans les bibliothèques en acajou d'Afrique que garnissent une collection de poissons de la mer Rouge et du Pacifique. Sur la table basse qui prolonge le canapé, un cavalier en ivoire (Allemagne, XVIII*) et un petit buste d'empereur romain en bronze vert (Italie, XVI*).

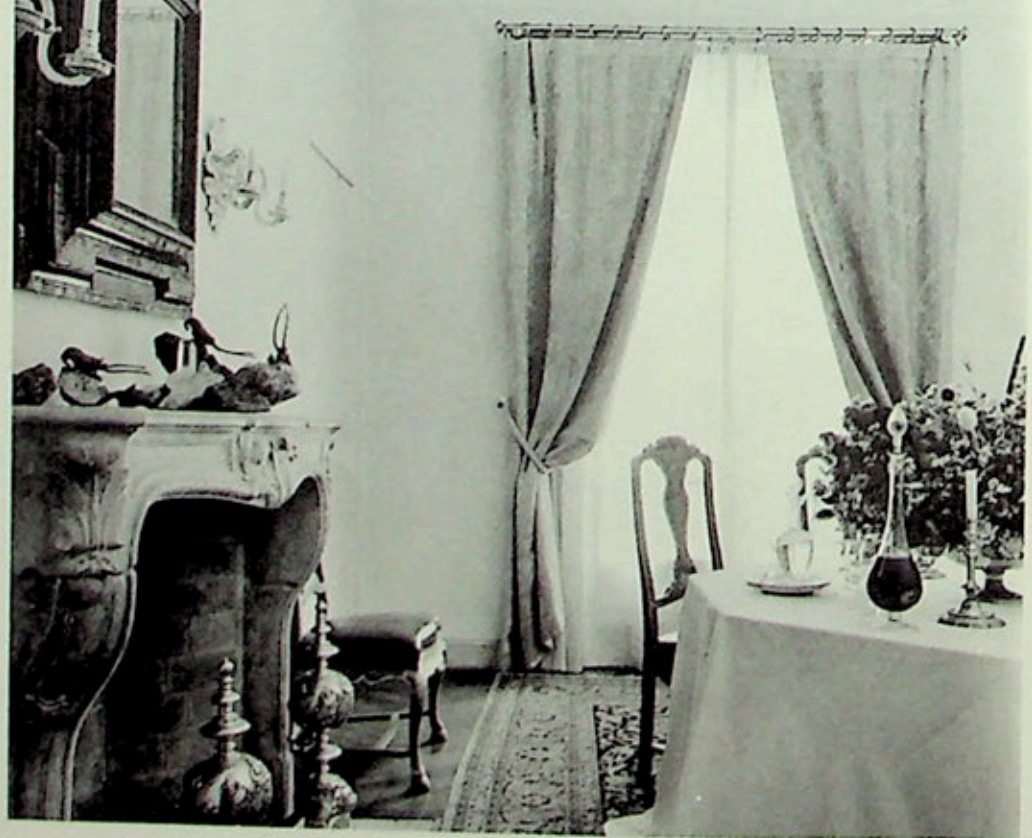
La table, créée par Alain Demachy pour la chambre reproduite page ci-contre, est constituée d'un plateau plaqué de bananier posé sur des tréteaux en acier poli verni. On y a posé divers objets dont deux petits bronzes représentants des empereurs romains. A droite et à gauche des objets de physique d'époque Empire en cristal à monture de bronze et socle d'acajou. Au centre, un squelette de chauve-souris monté et encadré de velours de soie. Au premier plan, des objets d'architecte XVIII* et une grande règle de cuivre. Le fauteuil canné en bois naturel qu'on devine à gauche est d'époque Régence. Miroir du XVII*, en écaille.

◄ Dans l'entrée, à droite, une table à gibier Régence en bois doré. La porte en marqueterie placage d'ébène est encadrée d'un chambranle en brèche d'Alep. A gauche, une curieuse pendule Directoire en marbre et bronze comportant les signes du Zodiaque.

Le coin de la cuisine où l'on prend les repas dans l'intimité. Les murs revêtus de sapin naturel sont garnis de gravures anciennes et de pages de magazines illustrés anglais ou américains. A droite, une étagère à épices, à gauche des soufflets anciens. Sur la table, nappe en tissu à carreaux (Frey), grand vase de verre (Markhbein), urne en porcelaine blanche de Capodimonte. Les chaises suédoises sont en teck.

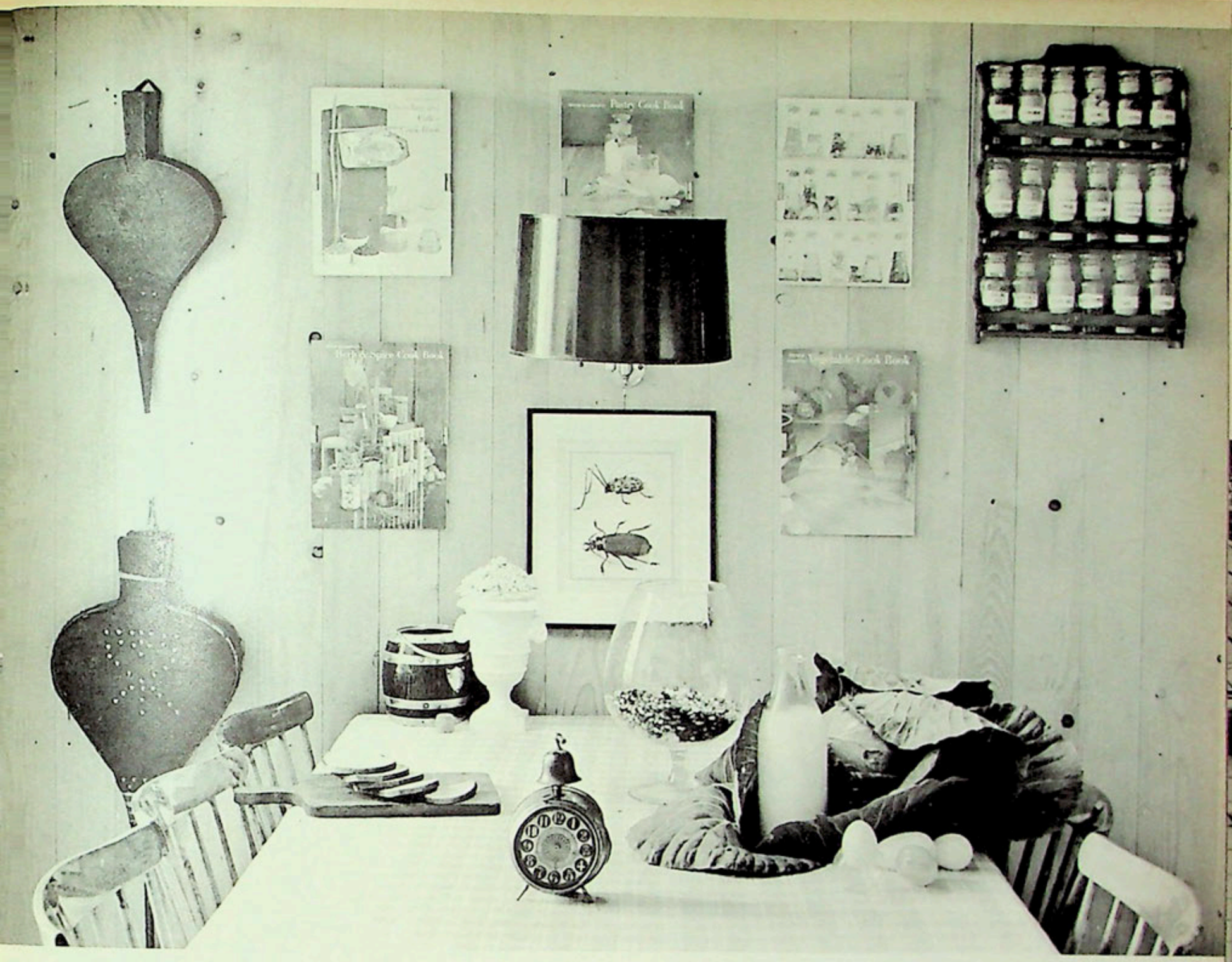


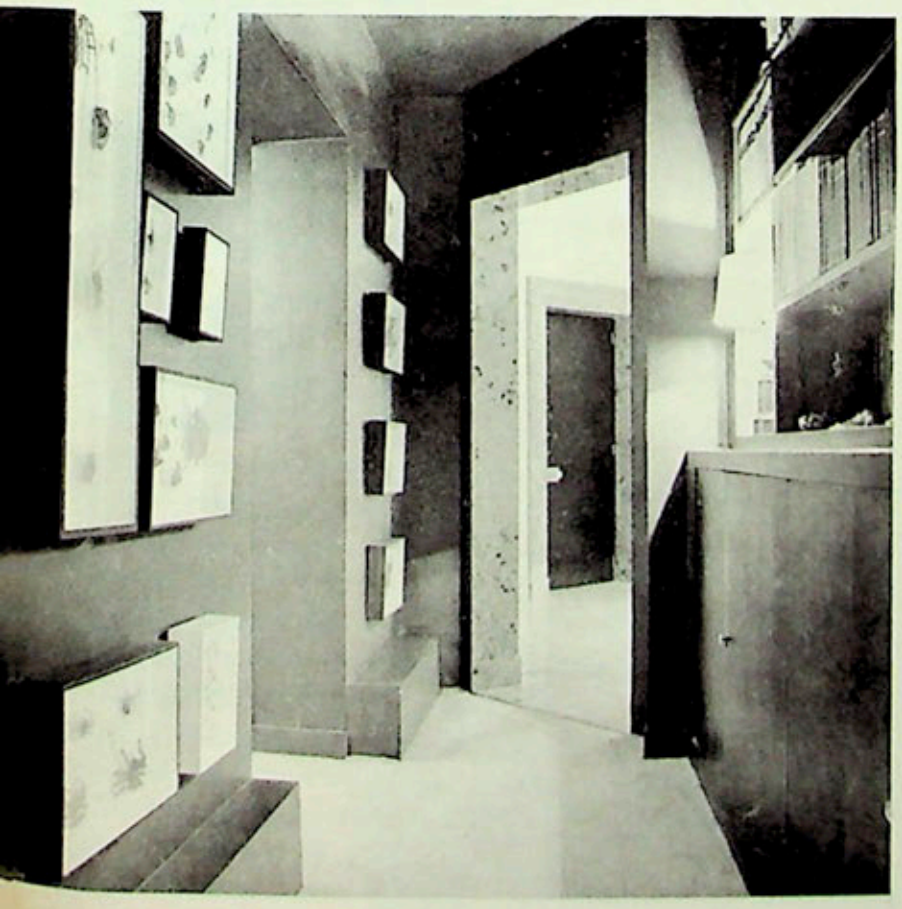
◄ Les murs de cette chambre d'amis sont tendus de tissu bleu de Prusse et les deux pans coupés faits en boiserie du même ton. On a recouvert les lits et la coiffeuse d'un tissu au point de Hongrie blanc à chevrons bordé de passementerie également à chevrons bleu, or et amarante. La moquette est amarante. Sur la cheminée de marbre, un bateau en ivoire et ébène, travail français du XVIII• siècle et deux bougeoirs en argent XVII•. Chenêts Louis XIII. Les murs sont ornés de gravures des fêtes de Louis XIV mises en couleurs au pochoir (voir L'Œil, n° 2) entourant un portrait de l'Ecole de Fontainebleau. Glaces Régence en bois doré.



◄ Dans la salle-à-manger, une cheminée bourguignonne en pierre rose et blanche, XVII•. Au-dessus, une glace espagnole XVII• qu'encadrent deux appliques en bronze doré du XIX•. Les rideaux sont en damas ancien. Tapis persan bleu, bistre et vert (Catan). Le couvert est dressé sur une nappe de Porthault. Chaises vertes et or (Italie, XVII•).

Le corridor qui conduit de l'entrée aux chambres est aménagé en bibliothèque. Murs et placards sont peints noir ciré. Au mur, à gauche, une collection d'insectes.


Pastry Cook Book



UN APPAR TEMENT

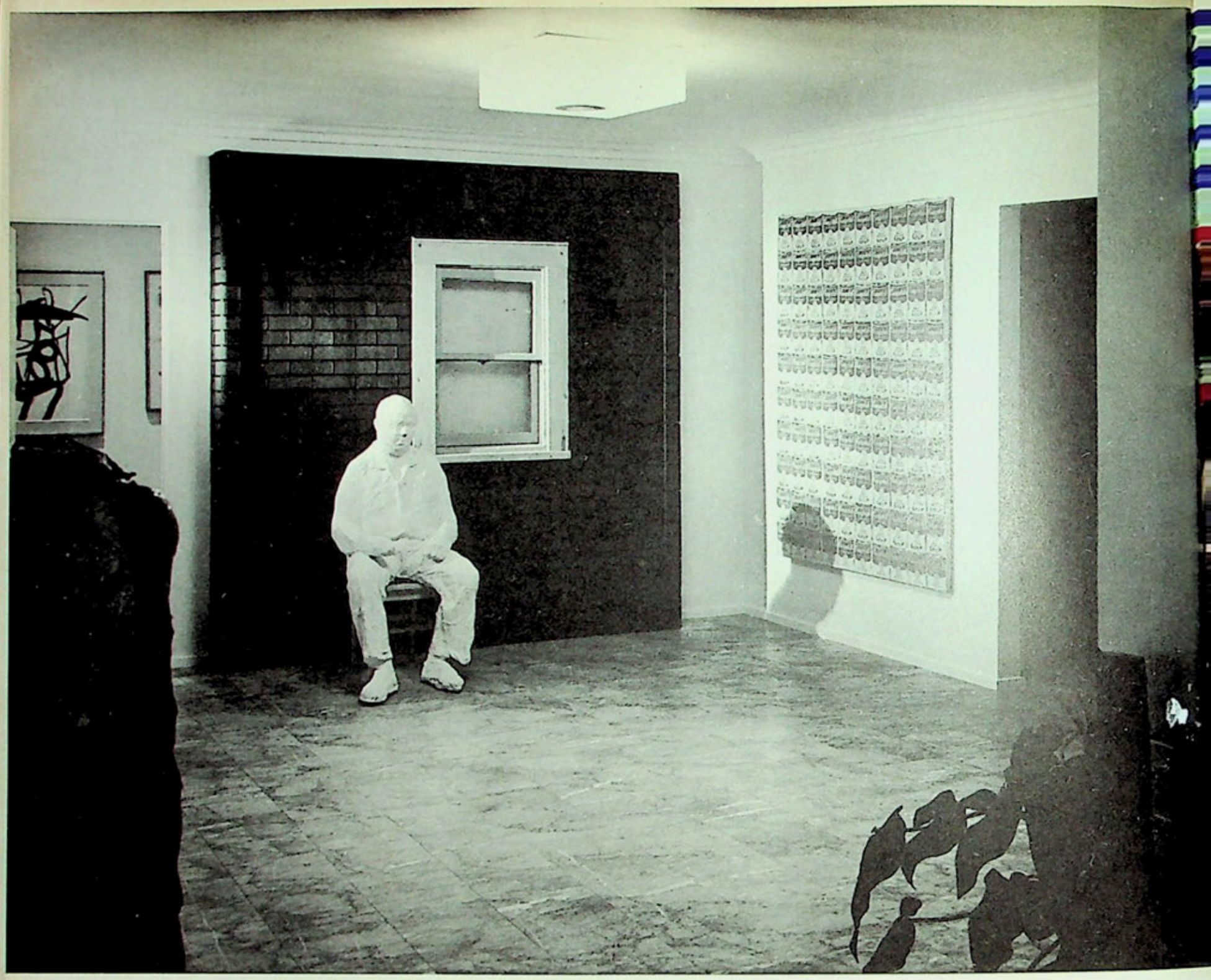
PHOTOGRAPHIES BALTHAZAR KOR

Un coin de la bibli thèque, dominé par L Grand Nu Américai nº 30 de Tom Wesselma (1962, 153 × 122 cm). M Scull dit à propos de c tableau: « L'auteur appa tient au groupe des jeune artistes « Pop » auquel j m'intéresse énormémen depuis deux ans. Wesse man peint le Rêve Am ricain, les bonnes chose que la vie offre à mange à boire, à aimer. » Sur l table, qui est un meub français rustique, de sculptures: l'une de Gi cometti (1960), l'autr de l'Anglais Reg Butle

Mme Robert C. Scull da son living-room; au fon l'un des tableaux « c choc » de la collectio une belle toile de Rothk Sur le mur de droite, o voit l'extrémité d'une to de Clyfford Still. (Voir l'e semble de la pièce, p. 18

POP

L'une des plus étonnantes collections new yorkaises d'art contemporain est celle qu'ont réunie avec enthousiasme, au cours des cinq dernières années, Monsieur et Madame Robert C. Scull. Un ensemble d'œuvres «Pop Art» et aussi de beaux exemples d'expressionnisme abstrait font de leur appartement de Park Avenue un centre de la tendance la plus «avancée» dans le monde des arts aux Etats-Unis. Les Scull, qui habitaient jusqu'à il a y peu de temps les environs de New York, commencèrent par réunir des expressionnistes abstraits américains — Rothko, De Kooning, Barnett Newman, Motherwell, Still, Kline — et quelques Européens comme Mathieu, Paolozzi, Chadwick, Degottex et Giacometti. Ils faisaient plusieurs fois par an le tour des galeries d'Europe et achetaient parfois des tableaux de peintres américains, comme Jasper Johns, avant qu'ils ne soient connus aux Etats-Unis. Depuis deux ans, ils ont centré leurs achats sur les artistes américains plus jeunes, les représentants du «Pop Art», Rosenquist, Rauchenberg, Oldenberg, Chamberlain, Bountecou. Robert Scull visite les ateliers de New York, et son flair lui fait souvent découvrir des peintres ou des sculpteurs avant qu'ils ne soient attachés à des galeries. Il aime connaître les artistes et les aider à «démarrer». Beaucoup des œuvres de la collection Scull sont déjà très connues, parce qu'on demande souvent à leurs propriétaires de les prêter pour des expositions itinérantes. A l'heure actuelle, les Scull possèdent tant de peintures et de sculptures qu'ils sont obligés d'en garder un grand nombre en réserve et qu'ils peuvent changer très souvent le choix de celles qu'ils montrent chez eux. Ils se sont récemment installés à New York dans un grand appartement aménagé en fonction de leur collection. Les murs sont blancs, les meubles groupés au centre des pièces pour laisser libre toute la surface des murs. Nous avons demandé à M. Scull de commenter lui-même ses tableaux, en pensant qu'il saurait mieux que personne traduire son admiration passionnée pour le «Pop Art» qui est, aux yeux de bien des gens, une orientation des plus déconcertantes de l'art actuel.



POP

Ces deux photographies (ci-dessus et page ci-contre, en haut) montrent l'entrée de l'appartement qui risque de surprendre grandement le visiteur non prévenu. Ci-dessus, une œuvre de George Segal: **Chez Henry** (1963. 244×244 cm). « Segal est un autre des artistes de la nouvelle vague américaine. Dans **Chez Henry**, un homme est assis devant un mur avec une vraie fenêtre et un vrai siège comme on en voit au seuil des maisons modestes. Il s'est simplement placé là, comme des milliers de gens le font à chaque instant. Les visiteurs sont accueillis par cette œuvre réaliste douée d'un grand pouvoir d'évocation mélancolique. A l'extrême gauche, **Shirt** de Claes Oldenberg et un dessin de Franz Kline datant de 1950. A droite **Campbell Soup Cans** de Andy Warhol. Encore un jeune artiste travaillant dans la manière Pop. » Page ci-contre, au premier plan, à gauche, **Le Fourneau**, de Claes Oldenberg (1962). « C'est un véritable fourneau sur lequel sont posés toutes sortes d'aliments: rôtis, pain, légumes, saucisson, en plâtre émaillé. Ce « fourneau » est aujourd'hui bien connu aux États Unis, car il a figuré dans une grande exposition consacrée au Nouveau Réalisme (Galerie Sydney Janis, New York), où il a été très remarqué. Cette œuvre a joué un rôle décisif dans mon adhésion à la nouvelle école.
Derrière **Le Fourneau** de Oldenberg, **Deux drapeaux** (Huile sur toile. 1962. 249 × 183 cm), une œuvre importante de Jasper Johns, ce peintre qui a ouvert la voie au mouvement Pop. Lorsque j'ai acheté les premières œuvres de Johns, j'étais pratiquement seul à m'y intéresser. Les gens étaient encore si férus de De Kooning, Rothko, Newman, Still, etc. qu'ils ne pouvaient reconnaître la voie ouverte par Johns sur une nouvelle forme d'art ». La peinture à l'extrême droite est aussi une œuvre de Jasper Johns, **Cible** (Encaustique sur toile. 1961. 167,5 × 167,5 cm). Le passage, au centre, mène au salon, où on aperçoit, de gauche à droite, l'extrémité d'une peinture de Kline, un tableau de De Kooning et une sculpture de John Chamberlain. Entre les deux portes, **Grande chemise dressée**, de Claes Oldenberg. (Plâtre émaillé. 1961. 117 × 79 cm.) « Cette œuvre a figuré tout récemment au Musée d'Art Moderne de New York, à l'exposition « Américains 1963 ». Oldenberg est un des jeunes contemporains qui s'inspirent de la vie quotidienne et des objets les plus ordinaires. Ces créations sont considérées autant comme des peintures que comme des sculptures. J'ai acheté ces œuvres, comme celles de Chamberlain, bien avant qu'il n'ait une galerie. »

Ces pots de bière, en bronze (1960. 19 cm) sont posés sur une étagère à l'entrée de l'appartement des Scull. Ils ont été réalisés par Jasper Johns. M. Scull écrit à leur propos: « Ce sont des fontes en bronze de simples pots de bière. L'un est très lourd, parce qu'il est plein. L'autre, à moitié vide, est beaucoup plus léger. C'est quand nous avons acheté cette sculpture que nos amis ont commencé à nous considérer comme légèrement « timbrés ». Mais elle montre bien comment des objets ordinaires sortis de leur contexte habituel peuvent devenir de véritables créations artistiques ».

POP

Un coin de la chambre à coucher des Scull. A gauche, **4 the News** de Jasper Johns (1962. 165 × 114,5 cm). « Il s'agit d'une peinture énigmatique de Johns dont le titre signifie « pour les nouvelles » en vertu d'un jeu de mots intraduisible en français. Il y a quatre panneaux; un vrai journal est roulé et coincé entre les deux du haut. » Le grand tableau du fond est **Spike's Folly I** par Willem De Kooning (1959. 200 × 174 cm). Le titre a été inspiré par le surnom d'Ethel Scull: « Spike ». (Spike's Folly II est dans le living-room, voir à la page 18.)

L'étonnante salle à manger des Scull est un peu un musée de l'art «Pop». Voici comment le maître de maison en décrit les tableaux:

« On voit, à gauche, **L'Errance** de Barnett Newman (1953. 218,5 × 96,5 cm). C'est l'une des œuvres les plus discutées du peintre. Au début, elle passait pour absolument hermétique, sa grande plage bleue avec la bande noire à gauche et la bande rouge de l'autre côté paraissait incompréhensible. Aujourd'hui, beaucoup la tiennent pour une belle œuvre, accessible et calme; elle a été présentée par le Musée d'Art Moderne dans de nombreuses expositions à travers le monde. Plus loin, vers le fond, **Nombres blancs** de Jasper Johns (Peinture à l'encaustique sur toile. 1958. 170 × 126 cm). C'est une autre des peintures de nombres de Johns. Je l'ai trouvée au cours d'une promenade Faubourg Saint-Honoré. Le

public parisien ignorait alors cet artiste; le tableau passait inaperçu. C'est seulement depuis l'année dernière que Johns intéresse l'avant-garde française. Sur le mur du fond, **Bleu Deux** de Kenneth Noland (1962. 182×165 cm). Encore un achat fait à Paris. Ce jeune artiste est l'un des meilleurs disciples de Newman.» Sur le buffet, un plâtre émaillé de Claes Oldenberg. Le mur de droite est occupé en entier par un immense tableau de James Rosenquist intitulé **Ciels d'argent** (1962); l'ensemble des panneaux mesure cinq mètres de large. « Rosenquist est l'un des peintres les plus doués travaillant actuellement en Amérique. J'ai acheté très tôt ses œuvres. **Ciels d'argent** montre la nature submergée par la civilisation industrielle. Le tableau très beau de couleurs est doué d'une grande force d'expression. Ci-contre, un détail de la peinture de James Rosenquist.

La chambre de l'un des trois enfants des Scull. On y voit des meubles modernes et une collection personnelle de gravures et de dessins, parmi lesquels on reconnaît un grand dessin de Jasper Johns. Sur le bureau, au premier plan, une sculpture de Nassos Daphnis.

ns leur chambre à
ucher, M. et Mme Scull
placé des meubles
nçais (voir également
ge 16). Sur le mur à
uche, on voit l'une des
emières toiles colorées
Franz Kline (1958. 91,5
02 cm); il avait tra-
llé exclusivement en
nc et noir jusque là).
Scull avait vu la re-
duction de cette œuvre
la couverture d'une
ue d'art, et son mari
cheta immédiatement.
Scull commandèrent
suite à l'artiste une très
nde peinture, **Mur**
nge et noir (1959-1960.
cm). Au-dessus de
commode, un dessin de
Kooning, **Femme**
ayon et fusain. 1953. 79
4 cm). Ce dessin, com-
le tableau du salon,
rque le retour provi-
ee de l'artiste à la figu-
on après sa période
pressionnisme abs-
. Sur le bureau, une
ipture de César: **Petit**
((Fer. 1957. H. 30 cm).

autre aspect de la ▸
icothèque montrant, à
che, la grande sculp-
murale de Lee Boun-
w, une jeune artiste
enue récemment à
notoriété. C'est une
struction faite avec
tiges d'acier et de
x: sacs de blanchis-
e: **Sans titre. N° 25**
0)). A droite, une gran-
oile de Jasper Johns.

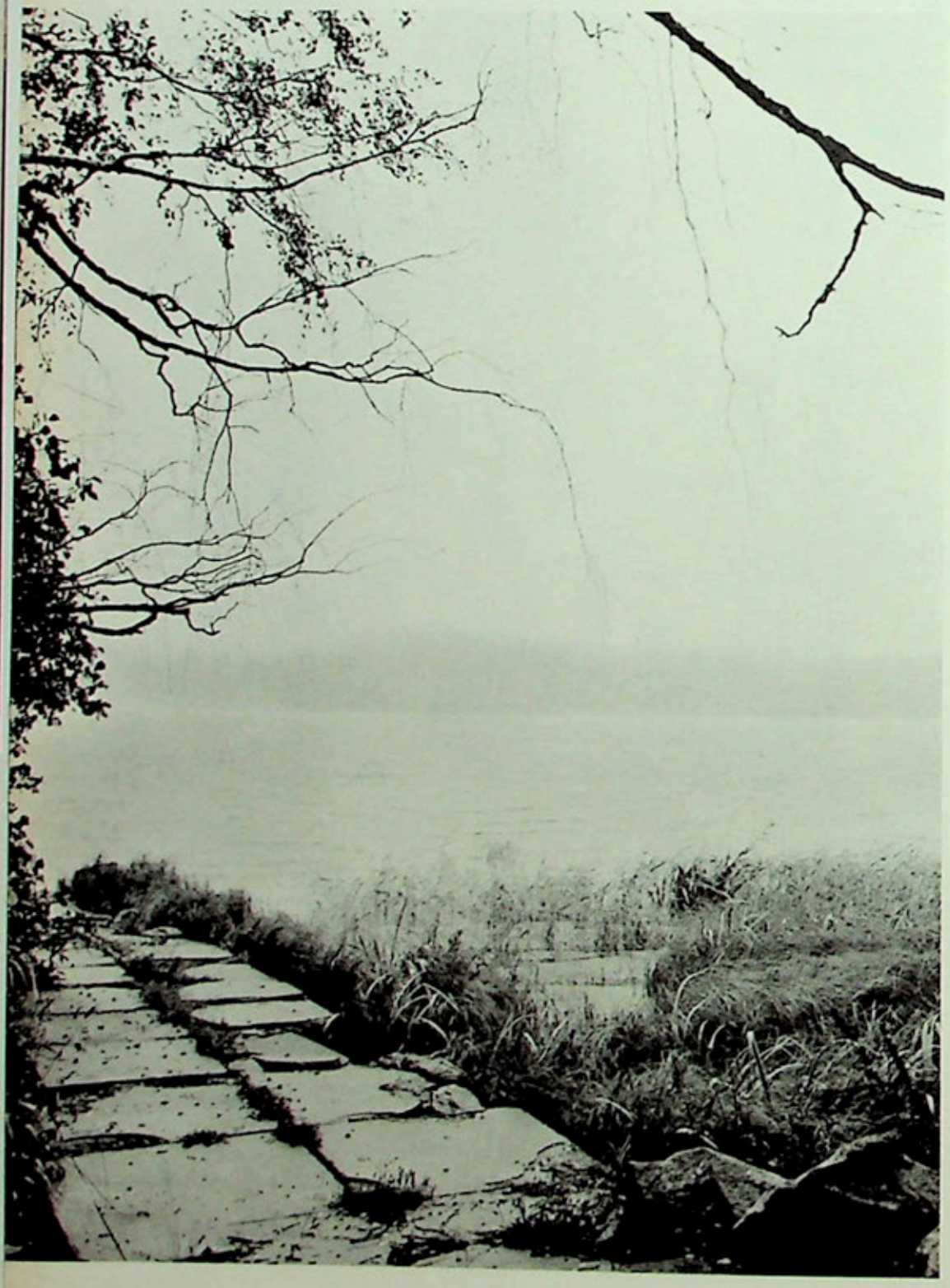
du living-room, mon-
la collection d'ex-
ssionnistes abstraits
want l'apparition des
s artistes Pop, re-
mtaient l'art le plus
é aux Etats-Unis.
e mur de gauche,
s **Folly II**, par Willem
Kooning (1960). La
ire qui occupe le
du fond sur toute sa
eur est le **N° 16**
othko (1960. 260 ×
m). Robert Scull
un jour que cette
rre était à vendre en
ue; une heure plus
quittait New York
ller l'acheter. Il con-
que c'est la plus
es toiles de Rothko.
mur de droite, de
e à droite: **Peinture**
par Clyfford Still
(08 cm), **Initiale** par
Kline (1959-1960.
8 cm). La dispo-
des meubles en
», au centre de la
et non contre les
aisse toute la sur-
ceux-ci disponible
s grandes toiles.

POP

EN FINLANDE, UN D

Reportage Rosamond Bernier / Photographies Pierre Ber

La maison de bois est peinte en blanc et jaune. Elle s'él
au bout d'une longue allée parmi les hêtres, les boule
et les sapins. Du feu brûle sans cesse dans la chemin
accueillant les visiteurs qui l'aperçoivent du dehor
travers la porte ouverte. Autour de la maison s'étend
les jardins de fleurs et les prairies où paissent les mout
dont la laine sert aux beaux tapis «rya» que tisse la
ronne Ramsay. Au-delà, c'est l'épaisse forêt finlandaise
appartient aux maîtres de maison depuis des générati

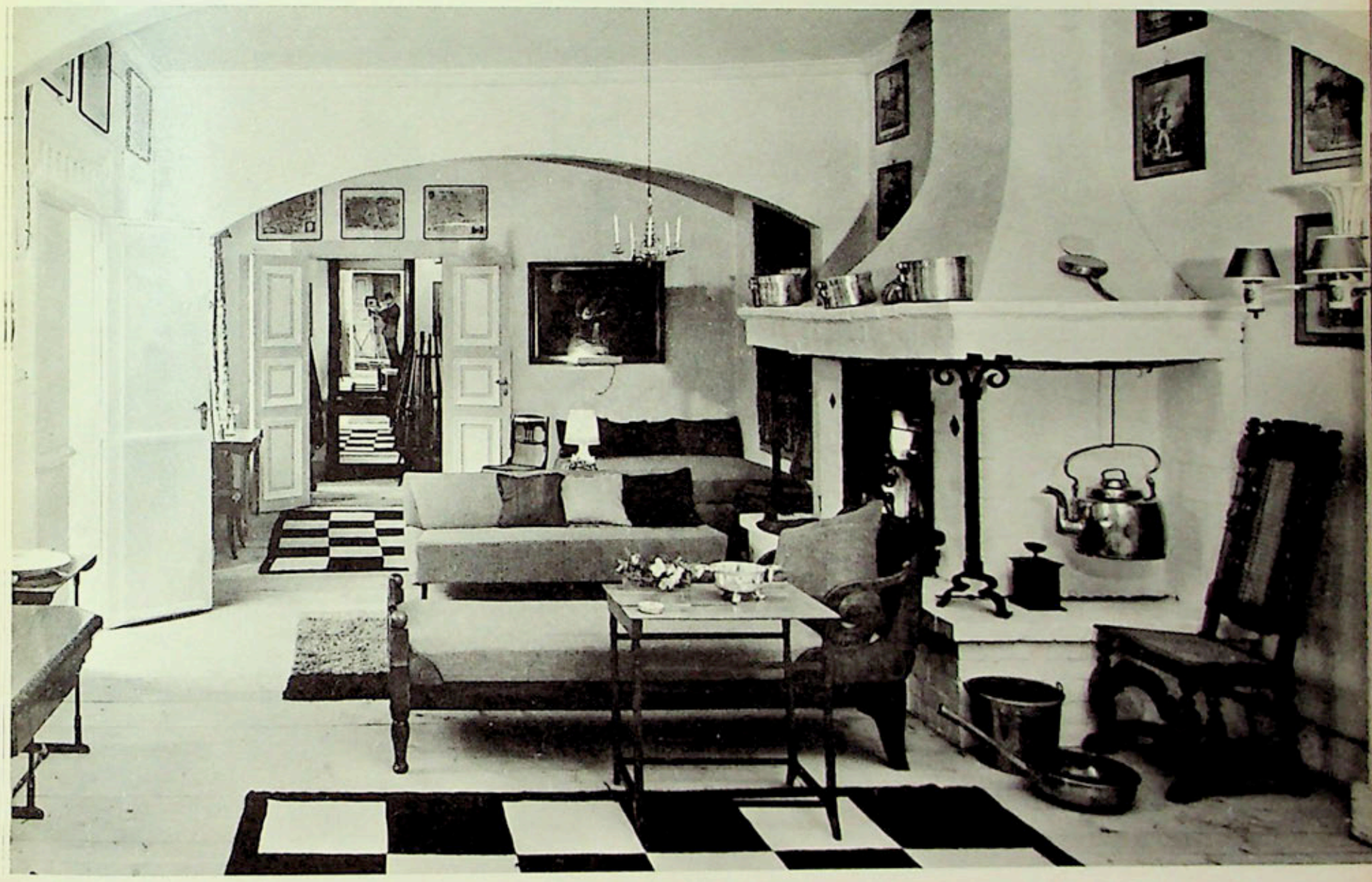


L'arrière de la maison, orné d'un portique néoclassiq
donne sur une pente de gazon qui descend jusqu'au l
Les Ramsay, selon la coutume finlandaise, y ont leur pro
sauna et un hangar à bateaux pour leurs enfants. Ap
avoir emmagasiné de la chaleur dans la vapeur que dég
l'eau jetée sur les pierres brûlantes de la sauna, on pl
ge dans le lac sans même sentir le choc de l'eau froi

COR DE TCHÉKHOV

A Palikais, dans la campagne finlandaise, s'élève au fond d'un parc un charmant vieux manoir qui semble avoir été fait pour servir de cadre à une histoire de Tchékhov ou de Gogol. Rien d'étonnant à cela puisque la Finlande faisait jusqu'en 1917 partie de l'Empire russe. Pourtant, dans ce pays dont les architectes sont parmi les plus brillants d'aujourd'hui, il reste peu de ces maisons du passé. Le baron et la baronne Georges Ramsay, propriétaires de Palikais, ont conservé à leur demeure tout son charme «Vieille Russie» en ajoutant à ce qui s'y trouvait des meubles, des objets, des porcelaines du temps des tzars et de nombreux souvenirs de l'ancienne armée, à laquelle ont appartenu plusieurs membres de la famille.

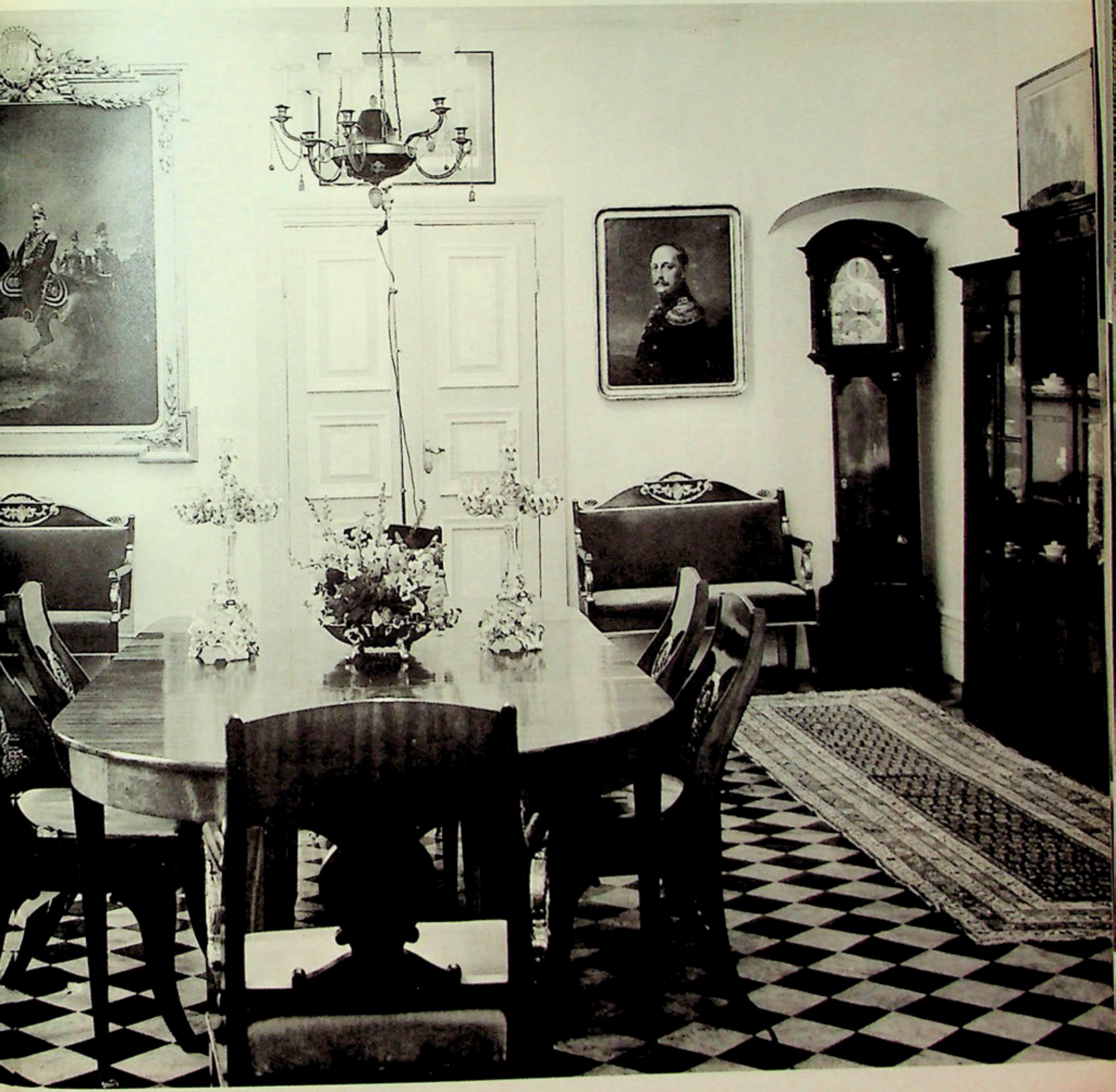
Le bureau du baron Ramsay est plein de souvenirs de famille qui se rattachent à la Russie impériale: portraits et gravures d'Alexandre II, du roi de Suède et de l'arrière-grand-père du baron Ramsay. L'une des photographies posées sur le poêle de porcelaine représente son père, à Moscou, vêtu d'un pantalon blanc étroit, de bottes collantes, d'une tunique à brandebourgs, et tenant dans la main son casque à plumet. Des gravures militaires russes coloriées et la boîte à fusil posée sur la commode, exécutée en 1868, complètent le décor. Derrière le grand bureau, près de la bibliothèque Empire, une remarquable chaise suédoise (1590). Sur le linoléum blanc qui couvre le sol, un tapis rya brun et blanc, tissé par la maîtresse de maison.



L'entrée de la maison est utilisée comme salle de séjour. La cheminée, les murs, le plafond avec ses deux arches sont peints en blanc. Le plancher, en sapin naturel non ciré, est recouvert des tapis à carreaux bruns et blancs tissés dans la laine des moutons élevés sur le domaine. La baronne Ramsay réalise elle-même les teintures avec des produits tirés de ses propres forêts. Les ustensiles de cuivre disposés autour de la cheminée viennent de Russie ; les casseroles rondes servent à faire les perdrix à la crème. Ici encore, sur les murs des gravures de l'armée russe.

Un coin du petit salon. Les deux curieuses chaises sont probablement russes ou suédoises. Sur le guéridon, deux miniatures représentant Nicolas II et le grand-père du baron Ramsay. Comme partout dans la maison, les teintes choisies sont le blanc et le bleu pâle, pour augmenter au maximum la luminosité, car dès le milieu de l'été, les jours deviennent extrêmement courts. Ici les murs sont bleu pâle, la fenêtre est entourée d'un décor bleu et blanc.

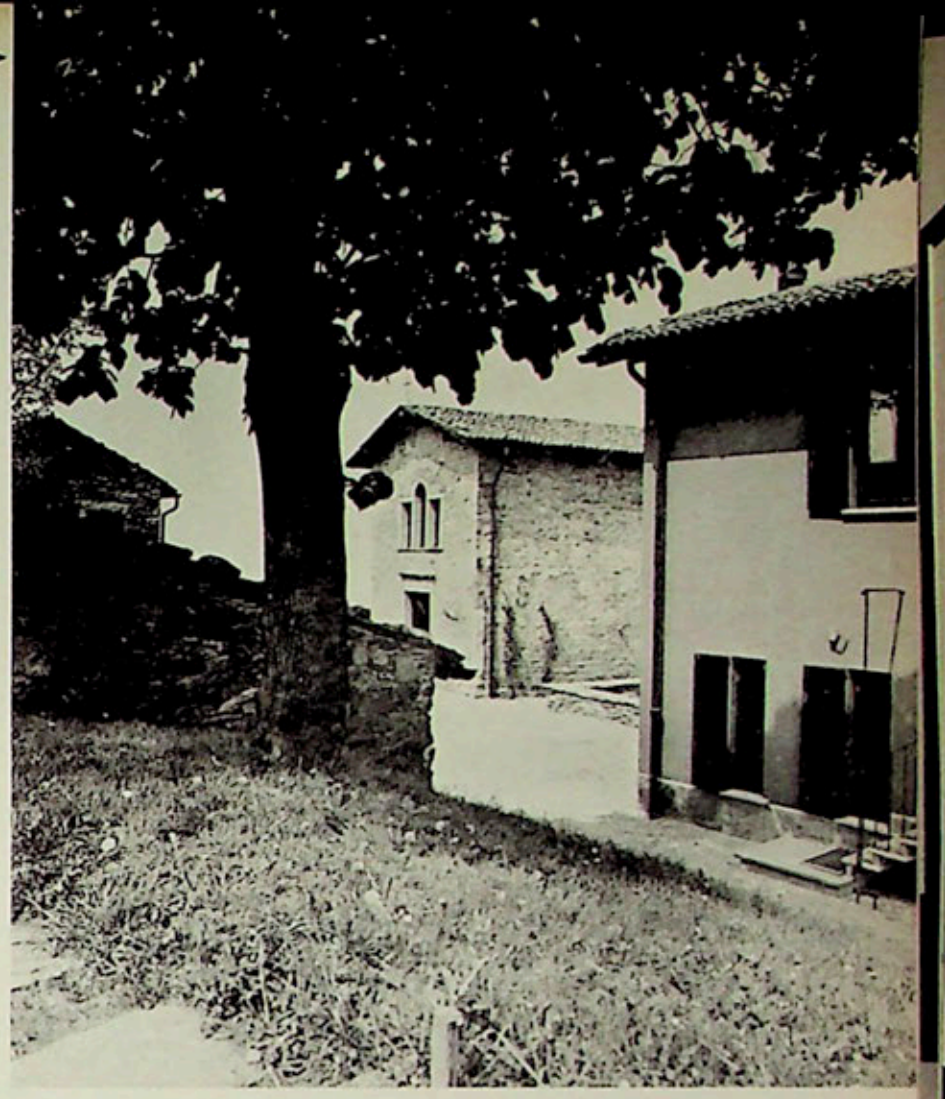
Le mobilier de la salle à manger est d'époque Empire. Lorsque les maîtres de maison reçoivent à dîner, la table est dressée avec un service et des candélabres en Meissen (ceux qu'on voit sur notre photographie). Les vitrines contiennent des porcelaines russes et des pièces d'argenteries suédoises et russes. Les murs sont ornés de portraits de famille, représentant des officiers de l'armée impériale.



Il Campanone s'élève sur la colline de Monte di Brianza, à 48 km au nord de Milan. L'ancien clocher roman, détruit par la foudre, a été reconstruit au XIXe siècle.

il campa

Reportage Enrichetta Ritter — Photographies Ugo Mulas

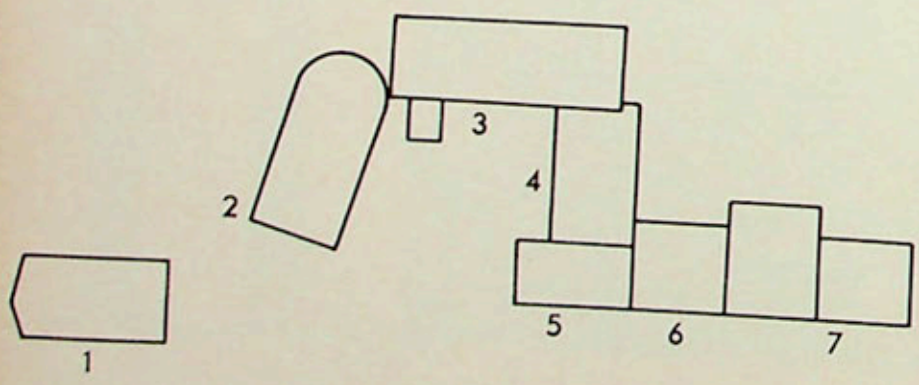


Au-delà de la maison et ► du pavillon des gardiens, on aperçoit la chapelle du XVIIe siècle, qui est encore ouverte au culte et accessible au public le jour de la fête patronale.

Un haut clocher roman qui servait au moyen âge de tour de signalisation a donné son nom au village de Campanone della Brianza et à la grande maison de campagne qu'il domine aujourd'hui. La tour élevée sur les ruines du palais de Theodelinde, reine des Lombards (VIIe siècle), a été détruite par la foudre et reconstruite au XIXe siècle. Les trente hectares qui composent le domaine, la chapelle et un ensemble de maisons anciennes, donnés à l'église par la famille Borromeo d'Adda, furent ensuite vendus à la famille Rocca à condition que la chapelle soit ouverte au culte le jour de la fête patronale. L'architecte Roberto Menghi, chargé de la reconstruction et de la transformation des bâtiments, a respecté le style traditionnel de la région et aussi les dimensions d'origine des différentes constructions, comme l'avait demandé l'administration des Beaux-Arts. De loin, Il Campanone semble un hameau perdu dans la verdure, ce qui est inhabituel aux environ de Milan. De près, c'est une grande maison de campagne. Le corps central, à deux étages, comprend l'entrée, la salle à manger, la salle de séjour, le bureau, la chambre à coucher des maîtres de maison. Une zone indépendante a été aménagée pour les enfants dans les anciennes écuries. Les cuisines, les salles de bains, un vestiaire occupent un bâtiment en retrait qui relie le corps de logis principal aux appartements des invités, installés dans une ancienne grange, contre la chapelle. L'architecte a conservé une partie des anciens murs, en laissant à nu ceux qui étaient en pierre. Les autres ont été crépis. Le toit est couvert de vieilles tuiles. Les fenêtres de pitchpin bruni sont équipées de volets à lamelles réglables et de vitres en thermopane. Les revêtements de sol sont en terre cuite ou en pierre, les plafonds en pin d'Amérique. Les mêmes matériaux, choisis et utilisés avec un goût très sûr, ont été utilisés dans toute la maison et aussi dans le pavillon des gardiens.

none

Les anciennes écuries, devant le corps de logis principal, ont été aménagées pour les enfants.
▼

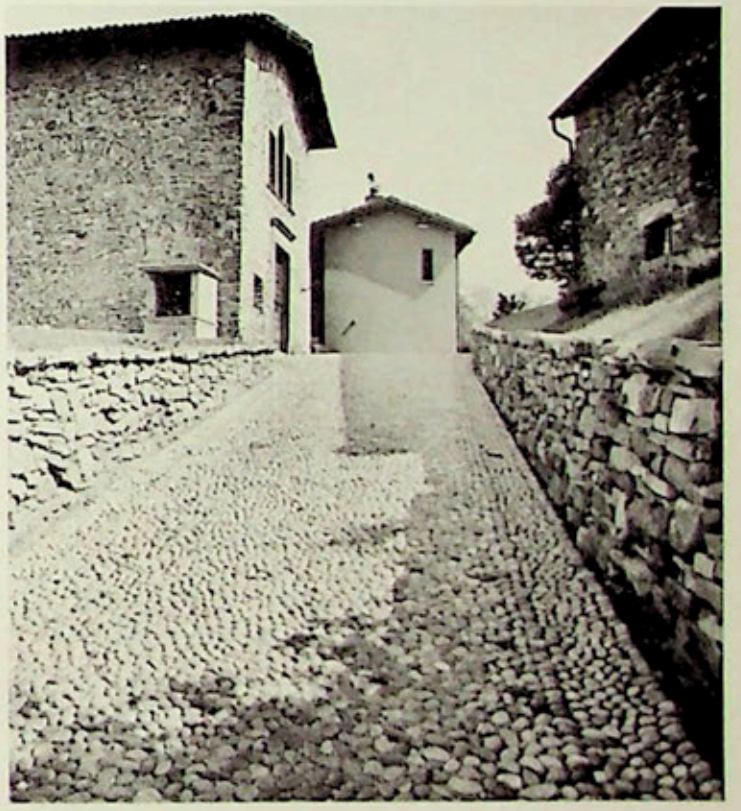


Plan d'ensemble de la maison et de ses dépendances. L'orientation est la même que sur la photo ci-contre. Au premier plan à gauche, le pavillon des gardiens (1). Plus loin, de gauche à droite: la chapelle (2) et les appartements des invités (3); dans le bâtiment en retour, la galerie et la cuisine (4); enfin, le corps de logis principal avec la salle à manger (5), le hall (6), le coin des enfants (7) et, à l'étage, la chambre des maîtres de maison, le bureau, la salle de séjour.

il campanone

▲ Sur la pente du Monte di Brianza, dans la région vallonnée qui s'étend au nord de Milan, les différentes constructions qui forment le Campanone sont groupées autour de l'ancienne chapelle. Au premier plan à gauche, la maison des gardiens. A droite, le corps de logis principal, avec la salle de séjour et l'appartement des maîtres de maison. A l'extrême droite, les anciennes écuries transformées pour l'installation des enfants. Au fond, contre la chapelle, les bâtiments réservés aux invités.

L'allée d'arrivée, pavée de galets ronds, débouche sur le bâtiment principal entre la maison des gardiens (à droite) et la chapelle (à gauche). ▼



▲ La micro-photographie est le violon d'Ingres du maître de la maison et son bureau est aussi son laboratoire. Les parois, la table, les étagères dessinées spécialement par Roberto Menghi, sont faites d'un bois de la montagne assez rare, le cirmolo. Fauteuil à roulettes du XIXe siècle.

Un grand mortier à riz ► du XVIIe siècle, creusé dans un tronc d'arbre, est posé sur la pierre grise du hall. La même pierre a été utilisée pour les marches de l'escalier, dont la structure est en fer. Sur le palier, à gauche, une maquette de clocher du XVIe siècle.

La galerie qui relie le corps de logis principal au bâtiment aménagé pour les invités. Le sol est carrelé de terre cuite. Un revêtement de bois couvre le plafond cintré. Sur la longue table de couvent, qui vient de la région de Lucques, un coq de clocher provençal. ▼

il campanone

Dans la salle à manger, des chaises d'église entourent une table toscane de couvent du XVIe siècle. La grande cheminée, au fond, occupe toute une paroi de la pièce. Une belle collection de cuivres anciens décorent les murs. Lampes d'Azucena, dessinées par l'architecte Gardella. ▼

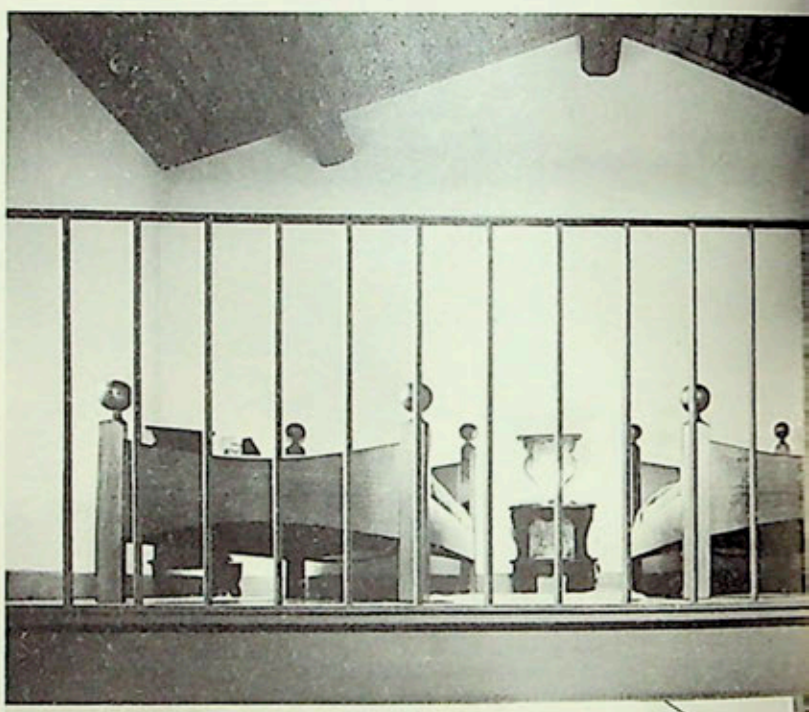
La chambre à coucher des maîtres de maison. A droite de la cheminée de pierre, un meuble d'angle lombard du XVIIe siècle. Accroché au mur, à gauche, un ange mexicain en métal découpé. ▼

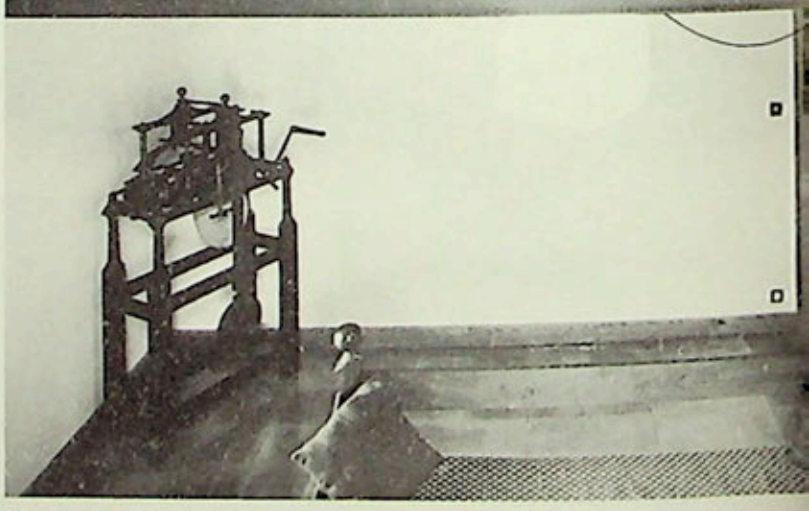
La salle de séjour aménagée sur deux veaux, dans une cienne grange. Le p fond est en bois de p les stores vénitiens cèdre naturel. La ch minée qu'on aperçoit droite et les marches liant les deux niveaux la pièce sont en pier Tapis de Renata Bo fanti. Lampes de O-Lu dessinées par Ostun

L'architecte R. Menghi ► a dessiné spécialement les grands fauteuils de la salle de séjour, dont l'un apparaît ici de dos, près des marches de pierre. Ils sont en pitchpin travaillé à la main et comportent un repose-pieds escamotable. Pour les coussins qui les garnissent, on a utilisé le drap de laine brune dont sont faits les frocs de moine et le drap bleu des uniformes de la marine italienne.

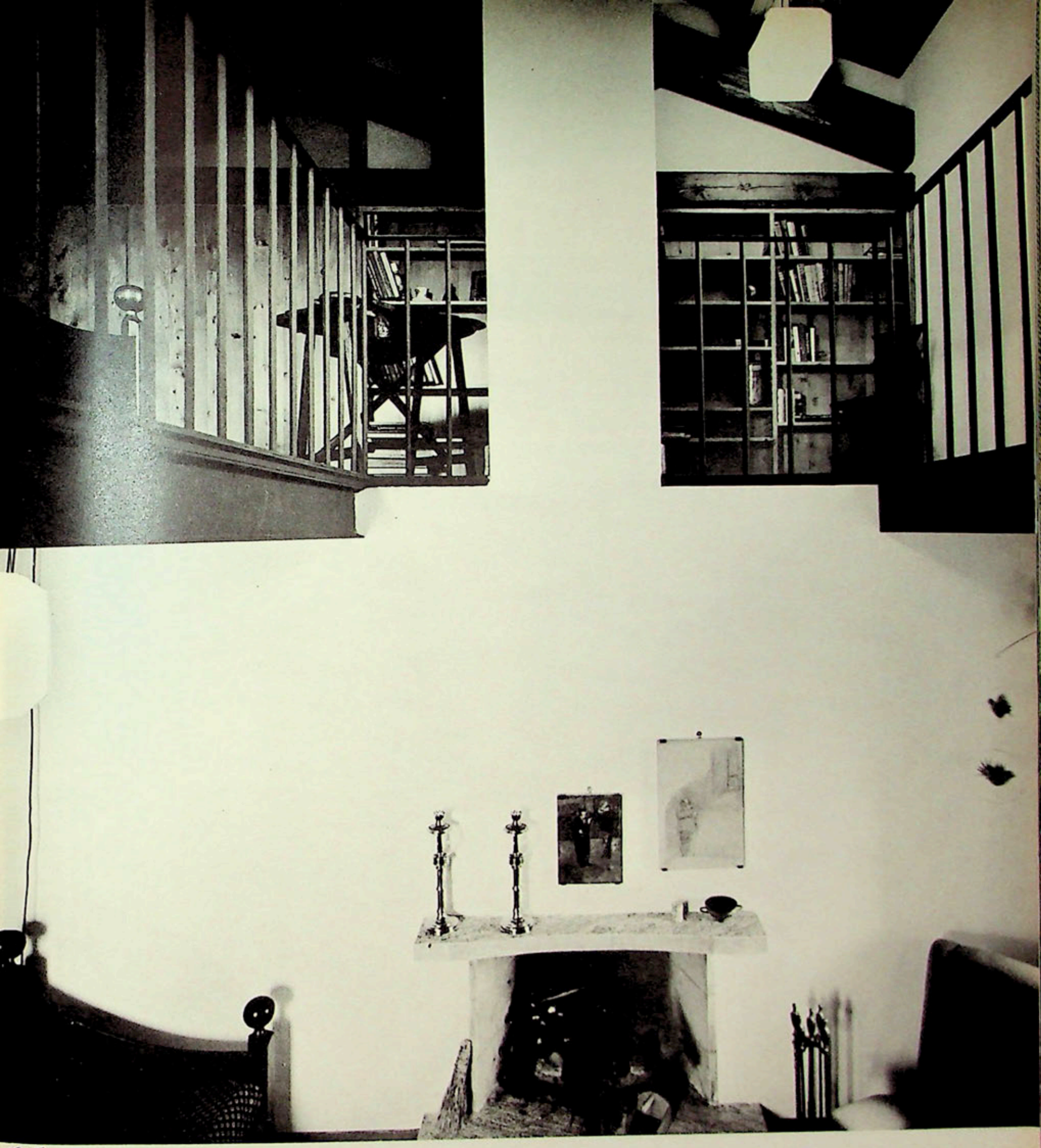
il campanone

◂ Le palier de l'étage desservant la salle de séjour et la chambre des maîtres de maison. Le sol est dallé de pierre grise. Sur le mur du fond, trois peintures vénitiennes représentant des personnages de la comédie italienne. Il s'agit probablement d'anciens éléments de décor de théâtre.





▲ Ci-dessus et page ci-contre, un des appartements réservés aux amis, aménagés sur deux étages dans une ancienne grange. En haut, deux lits et une bibliothèque. En bas, un petit salon. Les lits et le divan sont des modèles de l'architecte Caccia Dominioni (Azucena). Deux chaises-prie-Dieu anciennes servent de tables de chevet. Dans l'angle gauche, en bas (photo ci-dessus), un mécanisme d'horlogerie du XVIIe s

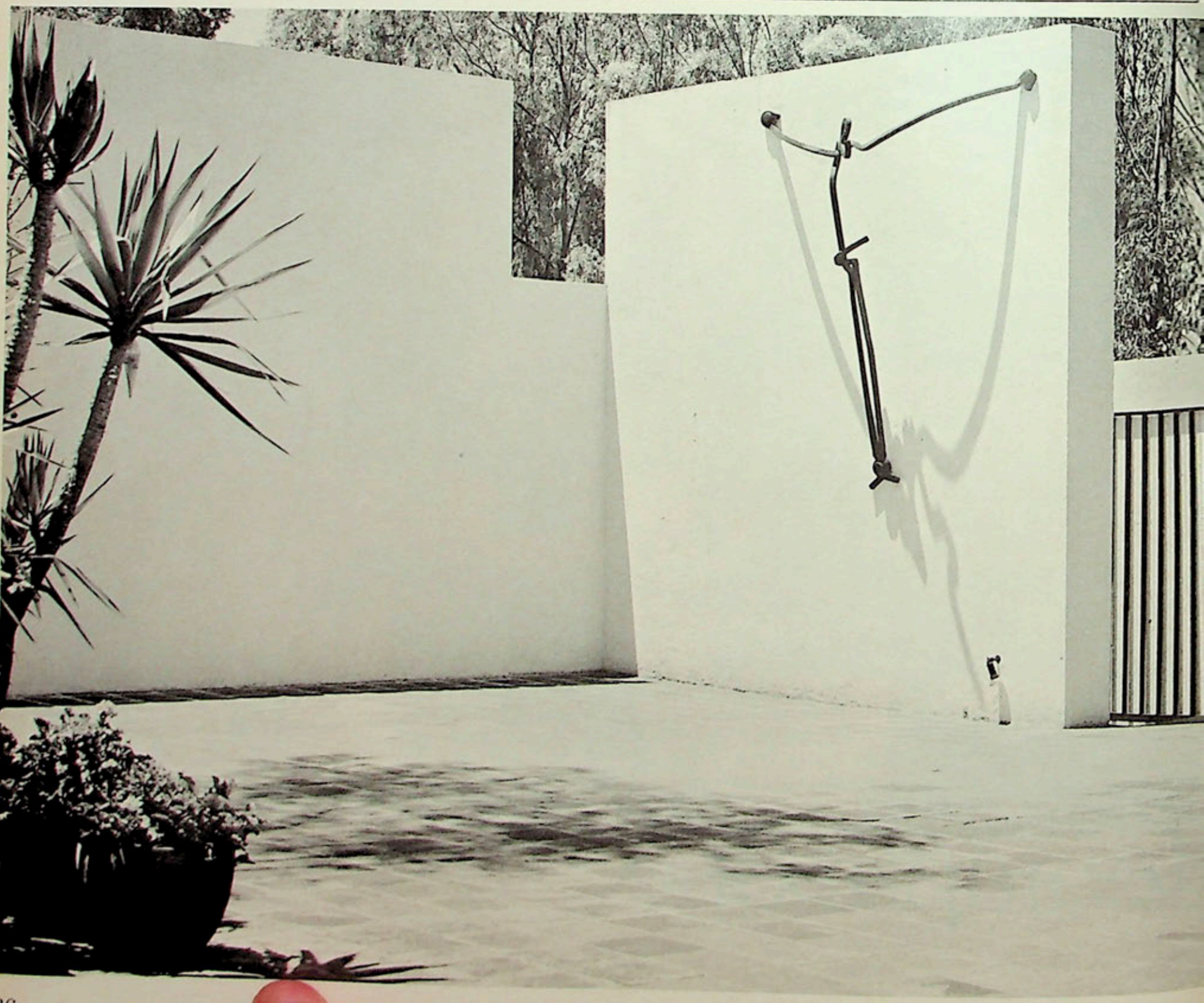


il campanone

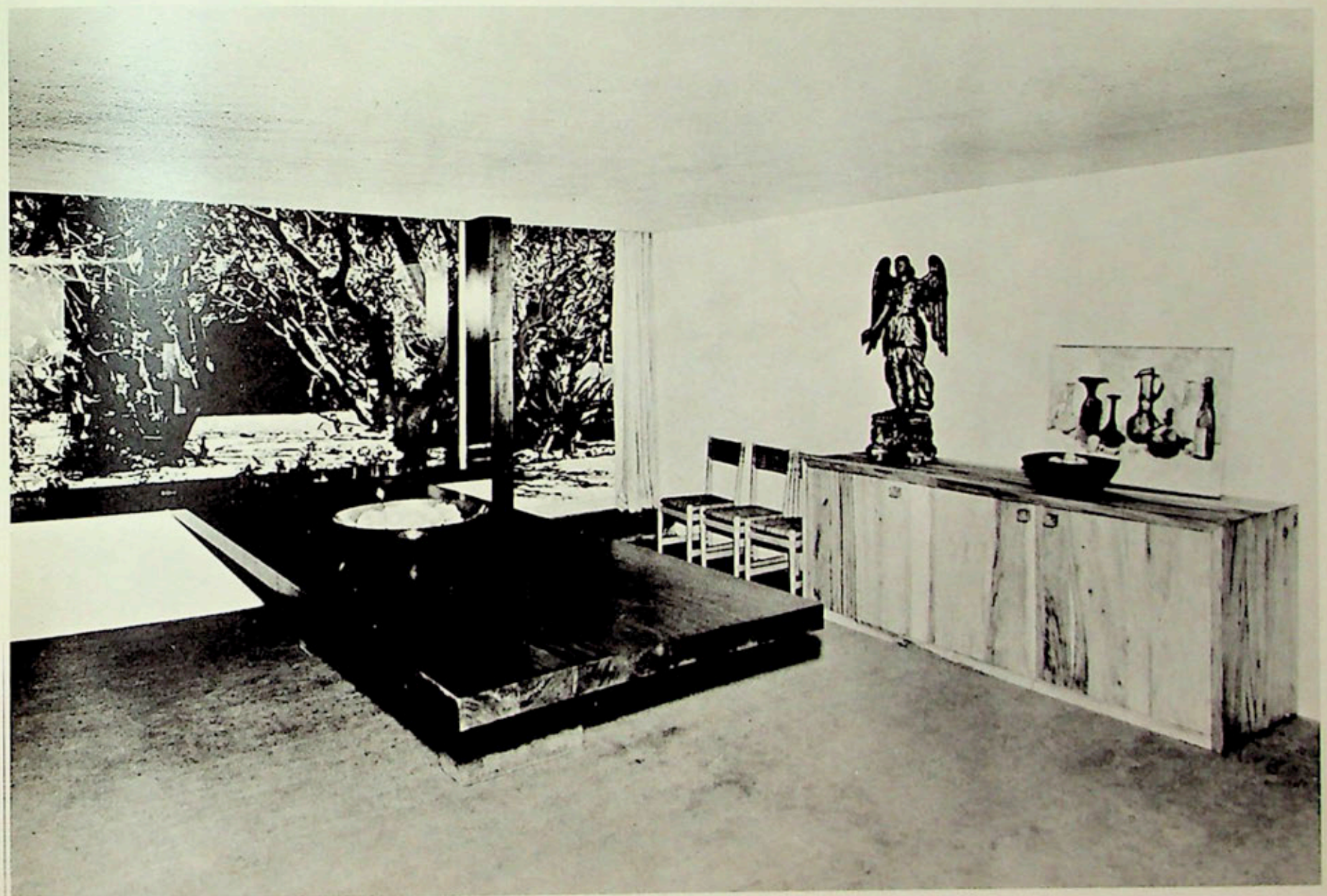
une maison d'architecte au Mexique

Des murs blancs crus sur lesquels se détache un Christ de fer forgé, un sol de brique forment l'entrée de la maison construite pour lui-même aux environs de Mexico par l'architecte Juan Sordo Madaleno. Ci-contre, une vue de la pièce de séjour (voir légende page 39).

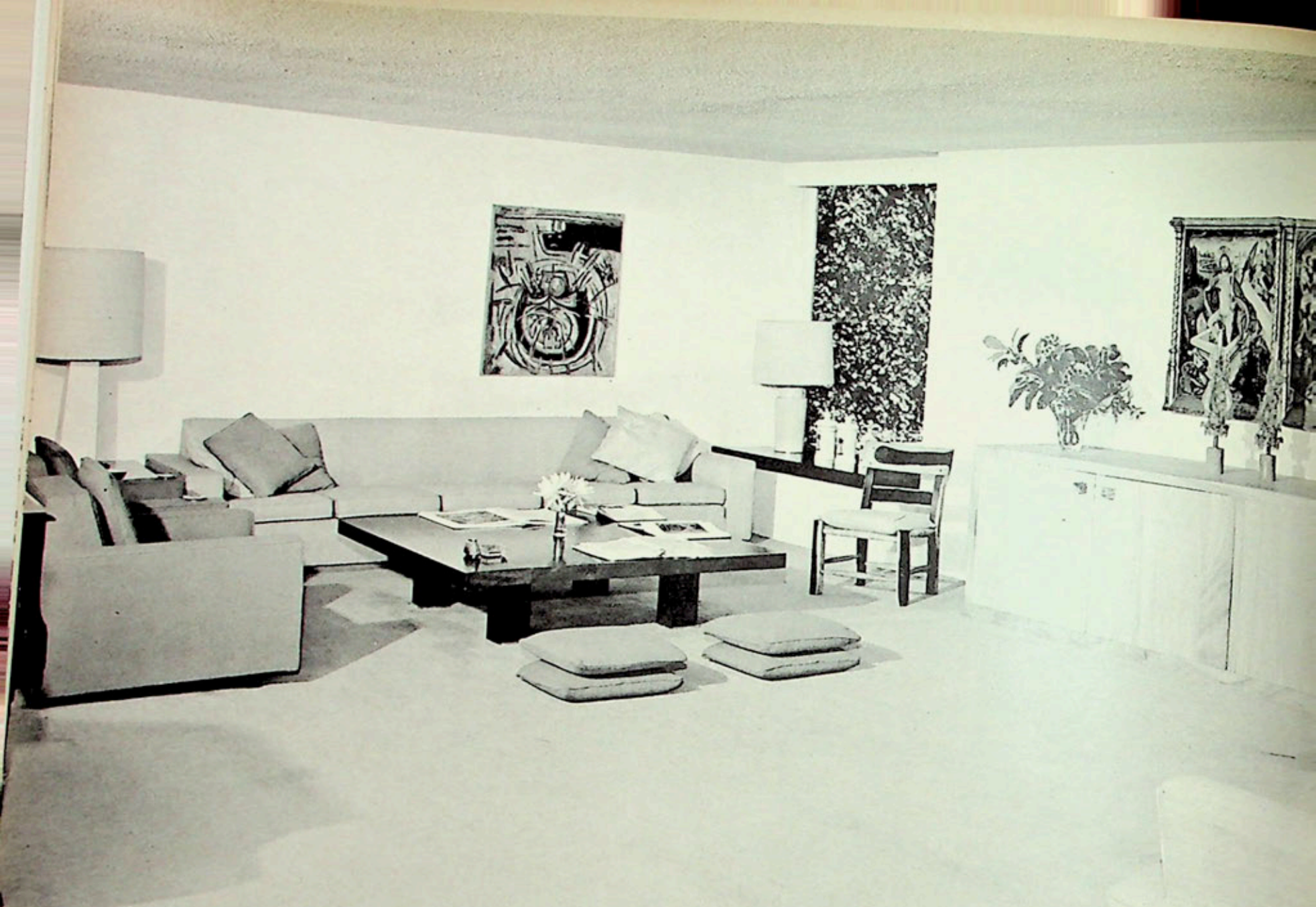
Photographies Armando Salas



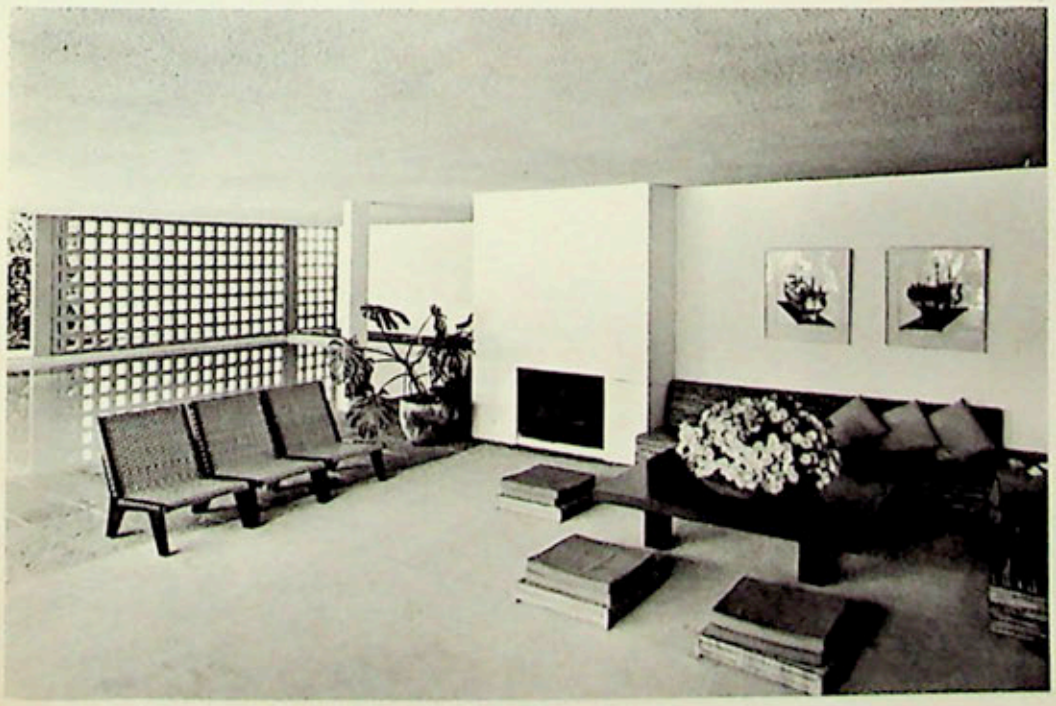
Le parti pris de sobriété se poursuit à l'intérieur de la maison: murs blanchis à la chaux, sols uniformément recouverts de moquette ocrée, très peu de meubles tous faits d'épais plans de bois simplement assemblés. Ci-contre et page 37, deux aspects de la pièce de séjour - bibliothèque. Encastré dans la bibliothèque, un sofa recouvert de shantung naturel devant lequel est placé une table basse au plateau supporté par quatre épais poteaux de bois. Des coussins rose vif et un fauteuil confortable recouvert de tissu assorti entourent la table. Une longue cheminée s'ouvre dans le mur, on y aperçoit le gril où l'on cuit la viande sur les braises. Page 37, un détail d'architecture intérieure particulièrement intéressant: la porte faite d'un épais panneau de bois pivote sans gonds entre une poutre formant linteau et le sol. Sur la photo page ci-contre en haut, on peut apprécier le dessin vigoureux du meuble d'appui et la qualité du bois veiné dont il est fait. Un grand ange baroque en bois doré le surmonte.
Ci-dessous, devant le même meuble, la table du repas a été montée en prolongement d'une des larges baies ouvrant sur le paysage.



Ilci le plafond est interrompu par un clayonnage œde bois dispensant lumière et aération. Les meubles ssont également faits d'épaisses pièces de bois æassemblées à angle droit. A gauche, se détachant œcontre le mur, une vierge baroque.



Un autre aspect de la maison où l'on retrouve les mêmes éléments: fauteuils et canapés confortables, coussins empilés à même le sol, tables basses à plateau de bois épais, meubles d'appui très sobres, larges baies vitrées. Primitifs et tableaux modernes alternent sur les murs.



Deux divans d'angle, des tabourets de vannerie rendus confortables par des coussins de dunlopillo forment un coin de repos autour d'une table basse semblable à celles déjà décrites.
A gauche de la cheminée, des sièges cannés. La pièce participe largement du paysage dont elle n'est séparée que par une cloison en dalles de verre.
Comme partout dans la maison, le plafond est « crépi ».

90

Seule une très belle rampe d'escalier demeure intacte aujourd'hui dans cet immeuble du Marais. L'état de décrépitude de la construction, datant du début du XVIIIe siècle, n'a pas découragé Mademoiselle Primrose Bordier qui a acheté, au second étage, 90 mètres carrés baignés de soleil mais dépourvus de tout confort.

C'est à Isabelle Hébey que la jeune femme a confié cet espace en lui demandant d'y aménager, au minimum de frais, un appartement confortable et pratique. La décoratrice s'est attachée à conserver — ou plutôt à retrouver — les éléments pittoresques qui font le charme de ce quartier : poutres, carrelage, proportions des portes, fenêtres et balcons. Mais elle a aussi dû résoudre les sérieux problèmes que pose la modernisation des immeubles anciens : descentes d'eau, aérations de chauffage, conduits de cheminée, etc. Les volumes ont été entièrement redistribués, les cloisons ajoutées au XIXe siècle abattues, les portes bouchées. On a ainsi créé une toute petite entrée donnant sur une cuisine-salle à manger, un grand salon, une chambre à coucher et une salle de bains séparée de l'entrée par une large cloison équipée en placards et en bibliothèque.

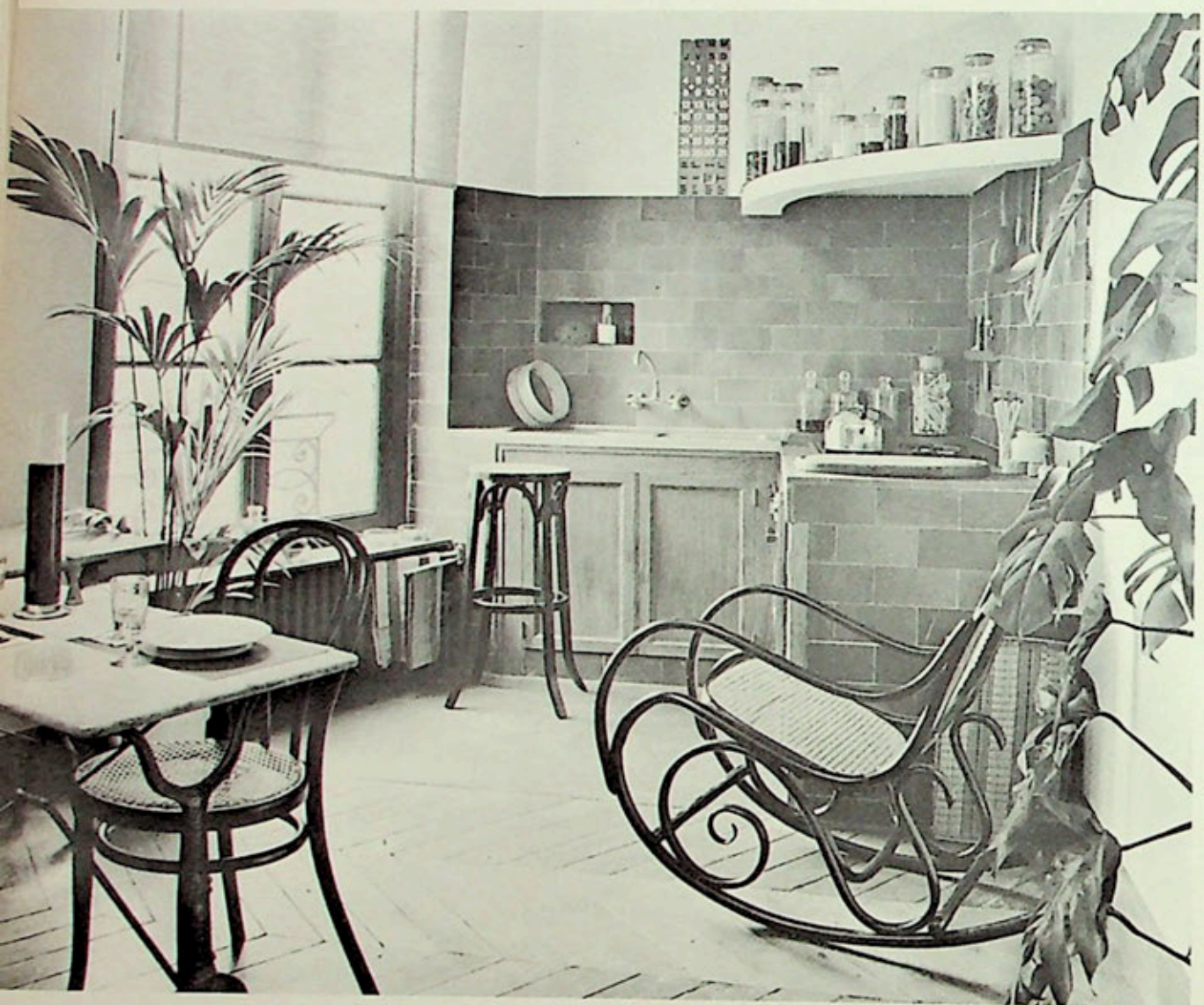
mètres carrés

1 / dans le Marais

PHOTOGRAPHIES DE PIERRE BERDOY

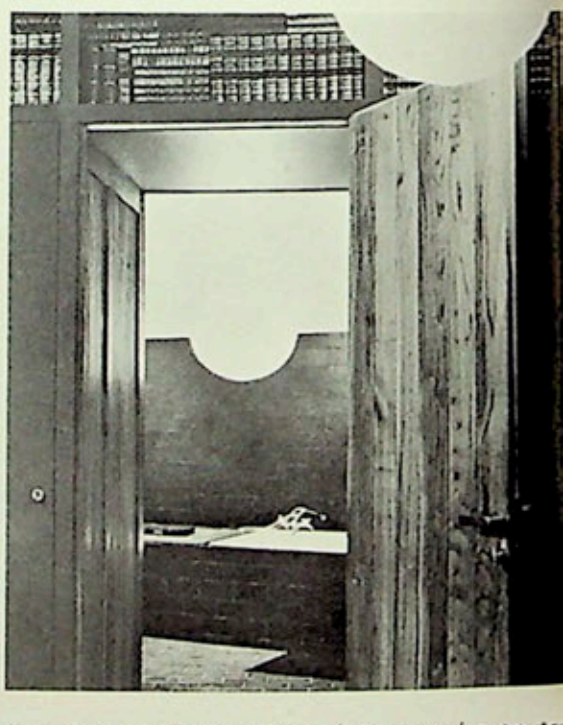
Dans le salon, dont on ne voit ici qu'une partie, on retrouve les belles proportions des vieux immeubles du Marais. Le plafond a été dégarni des plâtres et des habillages en bois qui avaient été accumulés au cours des siècles. La poutre maîtresse ancienne a été décapée. On a pu conserver également, avec beaucoup de mal, les fenêtres d'époque et les barres d'appui des balcons. Les murs de la pièce sont tendus d'un tissu pain brûlé doré (Petit), la moquette est tabac blond. Peu de meubles, mais de qualité : à droite de la fenêtre, une table tric-trac Louis XVI sur laquelle est posé un dessin d'Alechinsky. A gauche, une table-bureau Tronchin qui sert à la maîtresse de maison pour son travail de styliste: Mlle Bordier est spécialisée dans la création de tissu et de linge. Au pied de la table, un ancien coffret de pharmacien qu'on a transformé en boîte à encres.

A travers les poutres anciennes mises à nu et décapées, on aperçoit du salon le coin salle à manger de la cuisine. Le couvert est mis sur une table de café à dessus de marbre et pieds de fonte. Au fond, deux autres tables mises bout à bout servent de dessertes. Les chaises cannées sont également des chaises de café. Sur le mur tendu de toile beige à chevrons (Tissage d'Armentières), une lithographie de Bram van Velde.



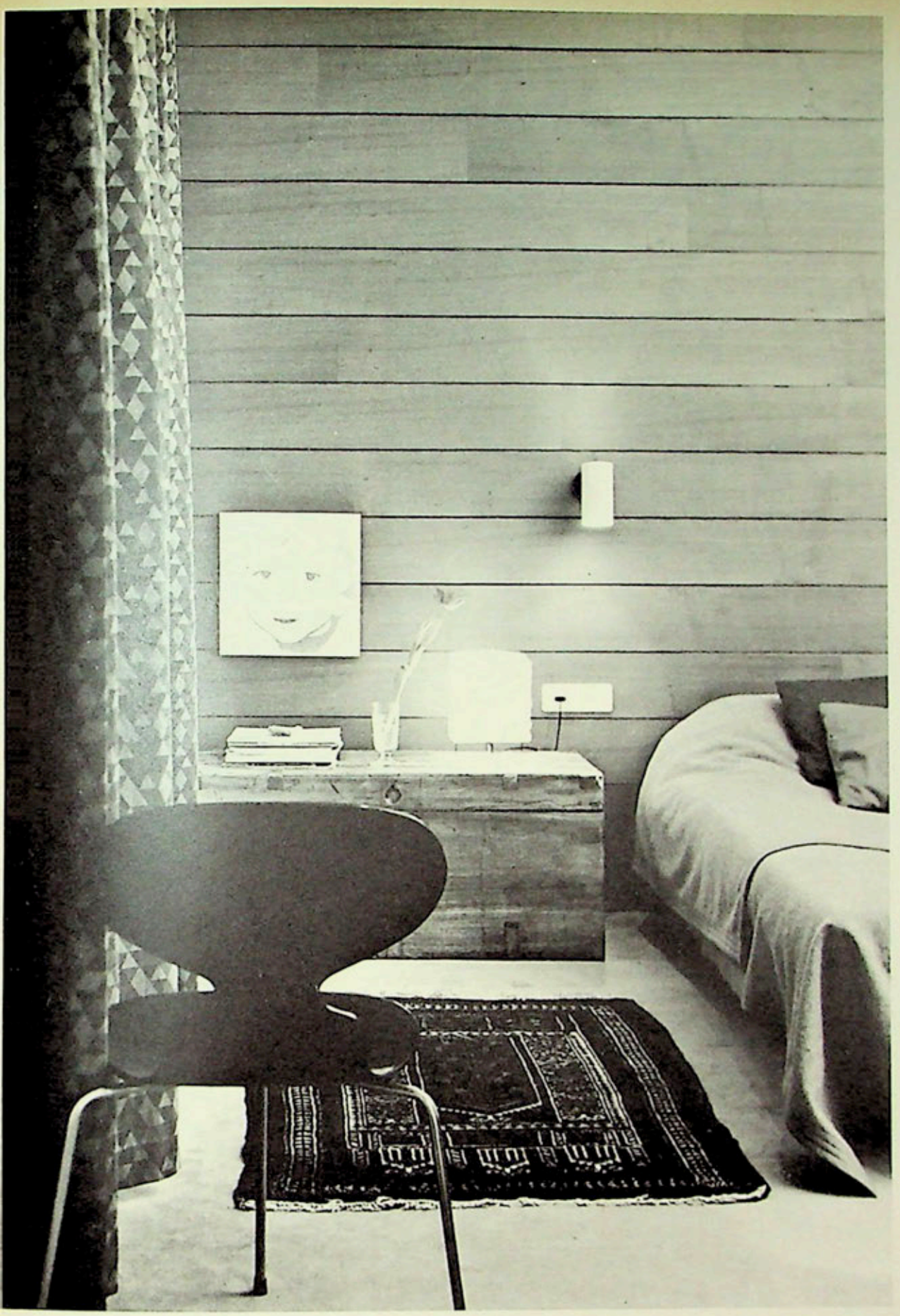
La cuisine - salle à manger. Le sol et le revêtement des murs en brique délimitent la partie cuisine au fond. La cuisinière en acier inoxydable (Mafram) et l'évier, également en inox (Johnson), sont encastrés dans la brique. Sous l'évier, des placards en chêne ciré. Des bocaux anciens contenant épices et provisions diverses sont rangés autour de la hotte. Un store en tissu beige à chevrons semblable à ceux utilisés jadis dans les chemins de fer français descend devant la fenêtre. Le rocking-chair permet d'attendre sans impatience les fins de cuisson. A gauche de l'évier, des serviettes rayées « clou de girofle » et « paprika » dessinées par Primrose Bordier (Edition Golbey). Chaises et tables de café

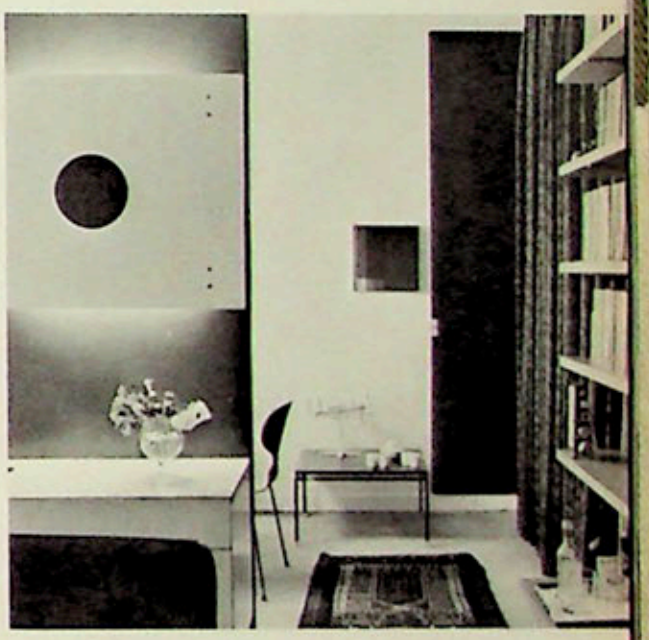
En redistribuant les 90 mètres carrés dont elle disposait, Isabelle Hébey a créé une petite entrée sur laquelle donnent les autres pièces. Ici, la porte de la salle de bains est ouverte, montrant la cloison aménagée en placards et, dans sa partie supérieure, en bibliothèque. Côté salle de bains, la porte est en orme passé à l'huile de lin ; côté entrée, elle est peinte en brun kaki assorti au papier japonais brun (Nobilis) qui recouvre toute cette petite pièce. Lampion de Noguchi. Nous montrons, en page 56, une photographie de la salle de bains

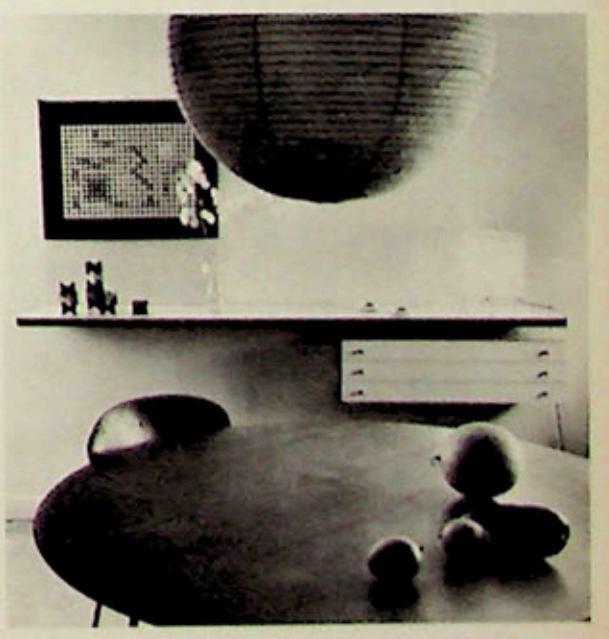


Le salon vu de la cuisine à travers les poutres décapées (voir page 42). C'est l'angle de la pièce opposé à celui reproduit page précédente. Un canapé de George Nelson (Herman Miller) et une table basse à plateau de travertin blond, création de Paul Mac Cobb (Mobilier International) composent un coin de repos. Sur la table, des objets en buis trouvés chez T. Monroe. Le fauteuil en métal et sangles de cuir brun, qu'on voit à gauche, est celui créé par Marcel Breuer à l'époque du Bauhaus et réédité par Gavina. Bologne. Au-dessus du canapé, une toile de Bernard Saby. Un frottage de César surmonte la très jolie cheminée d'époque Louis XVI en bois naturel

C'est également de 90 m² que l'architecte d'intérieur Alain Richard et sa femme Jacqueline Iribe ont disposé pour s'installer. L'espace, déjà réduit, était en outre morcelé en quatre pièces alourdies par des pâtisseries fin de siècle. Le premier souci d'Alain Richard a été de créer une « boîte » dont les proportions lui plaisent et où l'on jouisse du maximum de perspective. Pour cela, il a abattu les cloisons intérieures, déposé les doubles-portes vitrées, abaissé les murs par un faux plafond qui a en outre l'avantage de dissimuler les pâtisseries. Dans ces volumes redistribués et peints en blanc, l'architecte et sa femme ont vécu plusieurs mois presque sans meubles. Peu à peu, ils les ont dessinés selon leurs goûts et leurs besoins ou choisis parmi les meilleures créations contemporaines.







▲ *La chambre à coucher vue de la grande pièce. Une porte coulissante rarement fermée sépare les deux volumes: Alain Richard tient à avoir de son lit une échappée sur le living-room. Le mur du fond est fait de lames de teck disposées horizontalement. Un coffre ancien en bois de camphre sert de table de chevet. Sur la moquette beige, un tapis de prière persan. Les rideaux sont faits dans un tissu de Jacqueline Iribe, une toile de coton imprimée de triangles en camaïeu bleu vert*

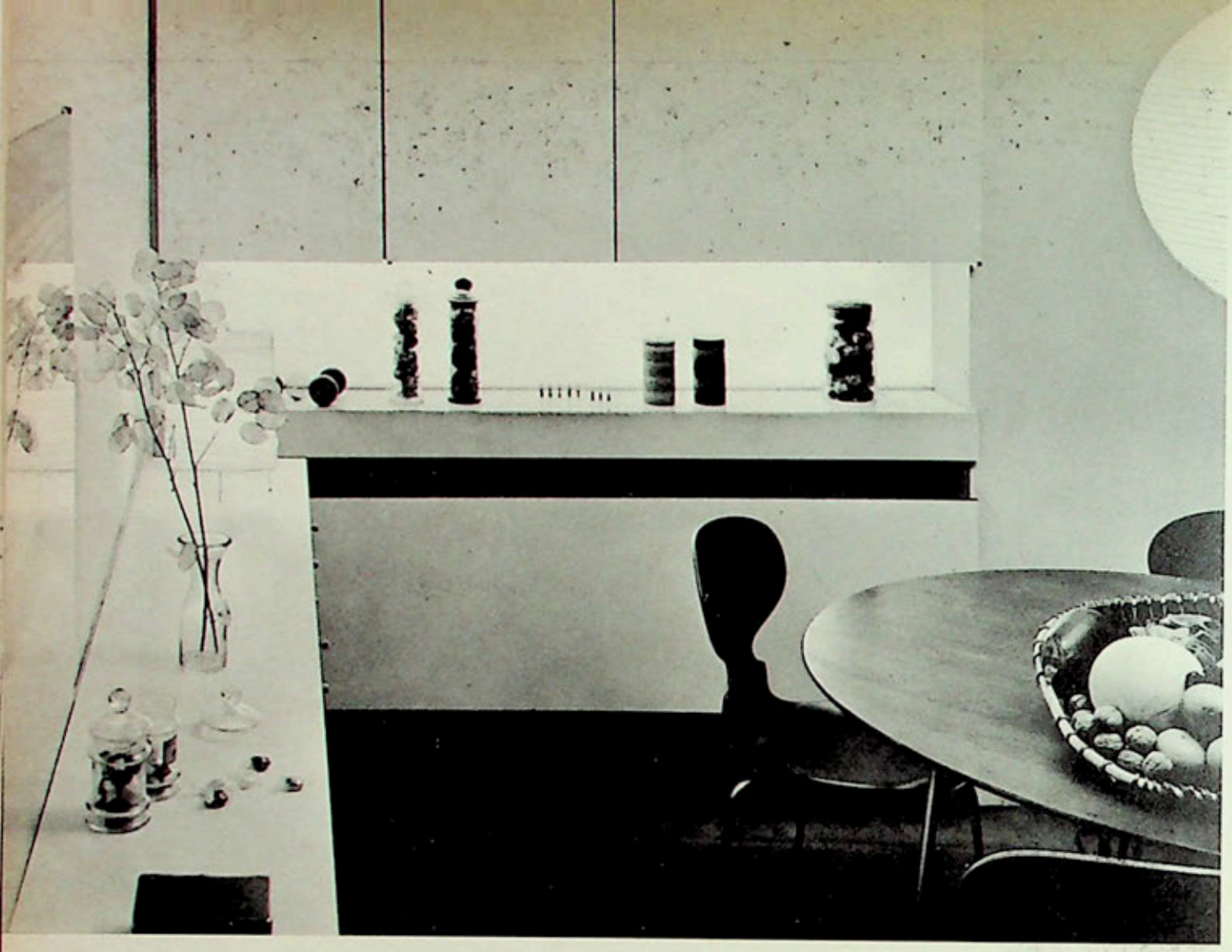
Ci-contre, en bas

La partie salle à manger de la grande pièce. Table et chaises en teck et acier chromé de l'architecte danois Jacobsen. Une simple allège en teck scellée dans le mur et garnie de formica blanc sert de desserte. Au-dessous, trois tiroirs pour l'argenterie, également en teck, scellés et garnis de formica. Contre le mur, à gauche, on a posé une sérigraphie de Victor Vasarely.

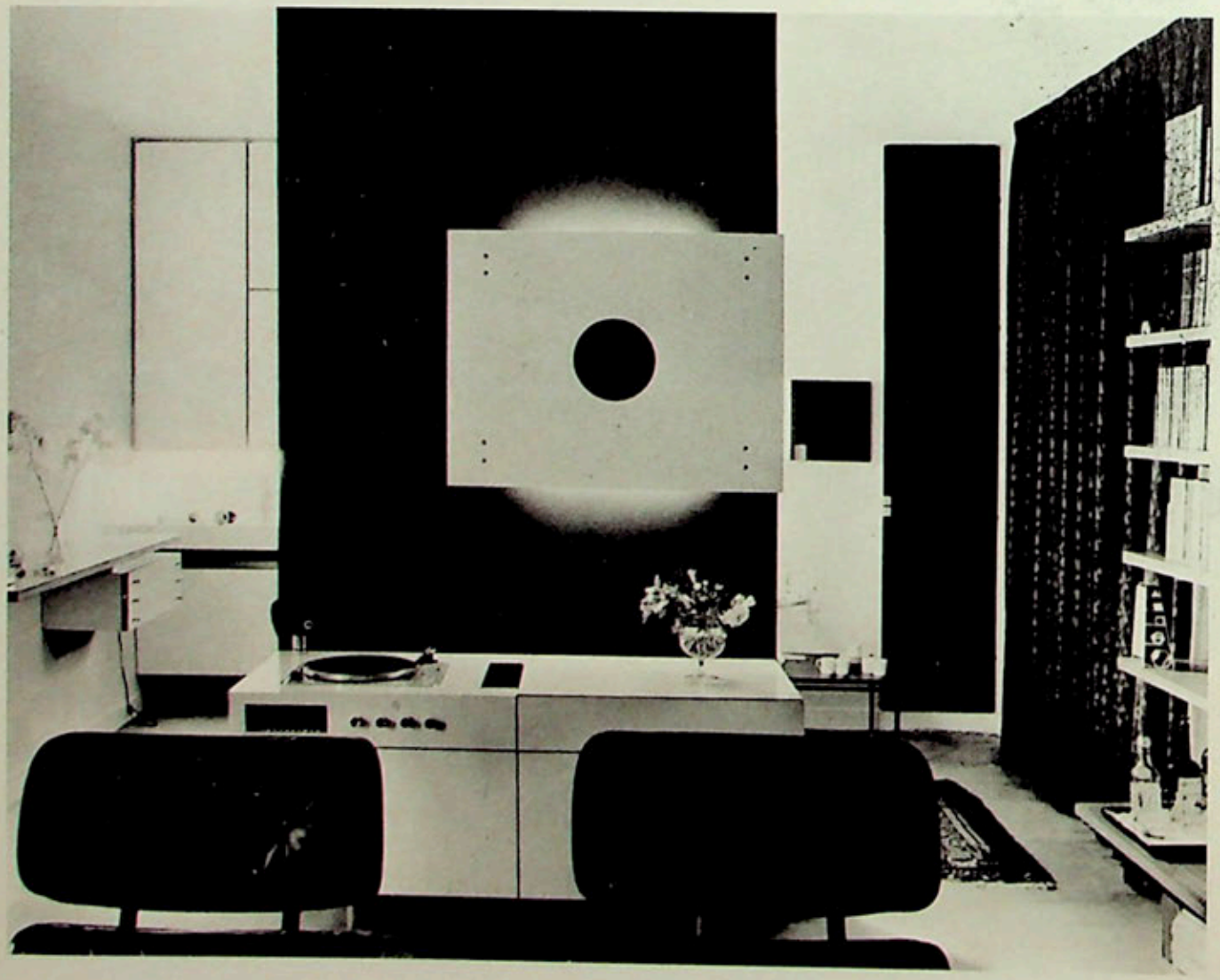
Ci-contre, en haut

La grande pièce occupe presque tout l'espace disponible. Nous en montrons d'autres aspects aux pages suivantes. Sur ce document, on voit à gauche l'écran qui partage la pièce de séjour en deux sections dont l'une sert de salle à manger. Cet écran est juste assez large pour que, du salon, on ne voie pas la table du repas et juste assez étroit pour garder à la pièce de séjour son unité. A droite, une bibliothèque conçue par Alain Richard: deux crémaillères où s'accrochent des consoles en acier supportent des plateaux de teck. Les livres ou les revues sont ainsi vraiment disponibles à chaque instant; de simples équerres d'aluminium les maintiennent droits. Au fond, à droite, une porte de bois laqué noir s'ouvre dans le mur blanc dissimulant un placard à verres. La table basse dessinée par Alain Richard (édition T.V.) consiste en un plateau en palissandre maintenu sur un piétement de fer noir par des cornières en acier chromé.

2 / à Montparnasse



◀ *Un autre aspect de la salle à manger. D l'angle à gauche, la desserte décrite p précédente. Au fond, on a profité du r foncement créé par le coffrage de la c minée, qui occupait autrefois le centre la pièce, pour faire un placard à vaisse Des panneaux sans ferrures apparent revêtus de formica blanc, de justes p portions, donnent une grande qualité à meuble très simple et fonctionnel. Sur la t blette, des bocaux remplis de fleurs séchée deux bougies du Texas et des boules de ver de couleur abandonnées par les souffleu de Murano au bout de leurs canne*



◀ *La grande pièce vue depuis la banquet photographiée page ci-contre. Deva l'écran peint en brun rouge qui dissimu la table de salle à manger, un meuble e teck et formica blanc comporte tourn disques et rangement des disques; c dessus le micro. A gauche de l'écran, desserte et le vaisselier déjà décrits, droite le placard à verres qui, comme vaisselier, utilise l'espace laissé de part d'autre de la cheminée désaffectée. F deaux de Jacqueline Iribe en camaïeu bru châtaigne et marron rouge. Au premi plan, les dossiers des deux sièges Charles Eames qui font face à la banquet adossée au mur du fond de la pièc*

Une longue banquette garnie de cuir na capitonné, à piétement d'acier chrom dessinée par Alain Richard, occupe le m de la pièce de séjour mitoyen avec chambre. La table basse, également due l'architecte d'intérieur, est composée d'u plateau en marbre blanc sur un piéteme d'acier chromé. De dos, le siège de Charl Eames en cuir et palissandre (Mobil International). Sur la table, un photopha rustique en verre vert trouvé en Ardèch où l'artisanat est en plein essor. Un tap de haute laine rouge recouvre la moquet beige. Sur le mur, une toile de l'Espagn Luis Feito. A gauche, devant la porte co lissante qui sépare la pièce de séjour de chambre dont on aperçoit les rideaux, l lampion de Noguchi. On a donc depuis living-room une échappée sur la chambr

un lieu de séjour:

1 Dans une installation d'aujourd'hui, la salle de bains n'est plus seulement une zone « utilitaire » abandonnée aux soins de l'homme de l'art; elle peut être, au contraire, pour le décorateur l'occasion de créer, à partir des problèmes techniques précis qu'il doit résoudre, une pièce pleine de charme, un cadre inattendu évoquant aussi bien les garde-robes anglaises victoriennes et leurs acajous luisants que la grâce fleurie des cabinets de toilette 1900 ou la sobriété luxueuse des bains orientaux. Nous avons choisi quelques réalisations récentes qui montrent la variété des solutions possibles dans ce domaine. Ainsi, chez M. Pharaon à Beyrouth, la grande mosaïque Fousayfisaa de Damas sur le plafond et les murs, les carreaux anciens de Delft à motifs arabes — conçus spécialement pour l'exportation — au-dessus de la baignoire créent autour d'une installation moderne un ensemble dans l'esprit du XVIIe siècle.

2 Une des salles de bains installées par Madeleine Castaing dans sa maison de campagne (ci-contre et au bas de la page). Elle ouvre de plain-pied sur le jardin. Au-delà du lierre qui couvre le mur extérieur, le treillis des parois et du plafond, les galets blancs dans l'alcôve de la baignoire et dans la niche des robinets, évoquent les nymphées ou les grottes rustiques d'autrefois. Des robinets Directoire à col de cygne, une cheminée Restauration, une chaise en fonte de même époque, un patchwork américain XVIIIe devant la baignoire complètent ce décor original et raffiné

REPORTAGE JEANNIE DUMESNIL / PHOTOS PIERRE BERDOY

la salle de bains

3 Une autre salle de bains chez Madeleine Castaing. Devant les oiseaux exotiques d'une toile peinte Restauration, les statuettes d'Indiens formant le corps des deux lampes de porcelaine évoquent l'Amérique vue par Chateaubriand. Celle de gauche est posée sur un tonneau de faïence anglaise du XIXe; la tête de femme, à droite, est un pot à tabac Napoléon III. Au premier plan, un canapé Napoléon III. Sur la baignoire, un panneau décoratif Directoire.

4 Pour créer cette salle de bains Empire, Kerlir et Bellery ont utilisé un revêtement mural en travertin. La baignoire est également revêtue de travertin et décorée d'un bas-relief en stuc d'époque Empire. La pièce est éclairée par deux lampes à huile transformées. Le lustre Directoire est en tôle peinte. Des petits bas-reliefs Empire complètent le décor. Linge de toilette à motif « Assyrie » (Julienrupt - Franc-Or).

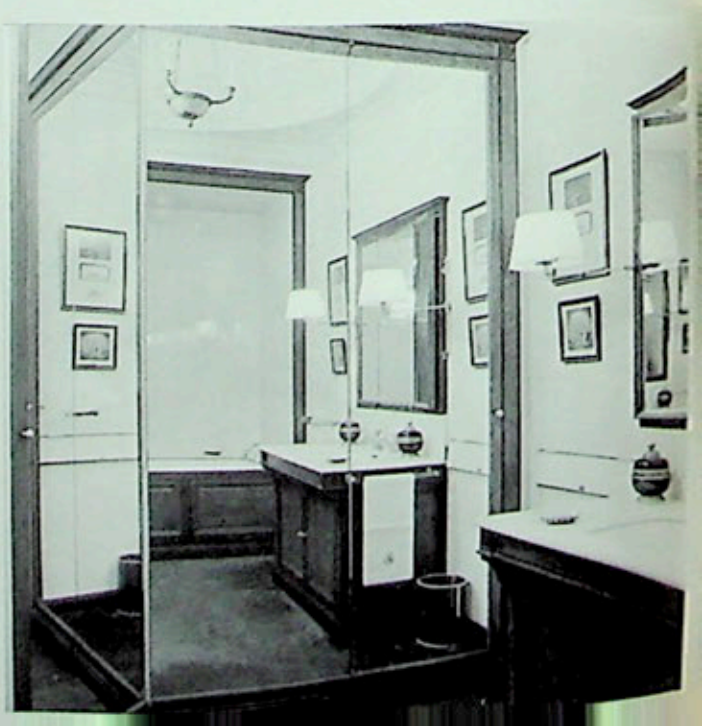
5 Dans cette salle de bains installée par Raoul Guiraud, une toile imitant le velours de Gênes garnit les murs et le pourtour de la baignoire (Boussac, tissu Romanex). Les chevaux ailés des robinets sont en argent ciselé (XVIIIe s.). A gauche, sur le rebord de la baignoire, un petit bronze d'époque Directoire. A droite, reflétée dans la glace, une faïence anglaise de la fin du XVIIIe. Lustre Regency en argent.

3

4

6 C'est le XIXe siècle qui domine dans cette salle de bains réalisée par Jacques Damiot pour la maison de campagne d'Alexandre: les murs sont entièrement recouverts de panneaux de faïence du Second Empire. La colonne centrale et le cache-pot sont en faïence ancienne de Minton. Sur la porte, un vitrail de Voruz (fin du XIXe siècle). Le lustre est en émail cloisonné avec une coupe centrale en opaline bleue. A droite, statuette de bronze doré Second Empire. Au premier plan, mains en porcelaine de Copeland XIXe.

7 Henri Samuel a composé pour cette salle de bains masculine un décor très sobre d'acajou et de glaces. La baignoire et le lavabo sont encastrés dans des meubles d'acajou moucheté. Au fond de la pièce, un grand triptyque de glace encadré du même bois ouvre dans sa partie centrale sur une petite pièce qui abrite les appareils sanitaires. L'armoire à pharmacie, au-dessus du lavabo, est également en acajou. Elle est fermée par trois volets de glace. De chaque côté, deux appliques à bras articulés en bronze doré coulissent en hauteur sur une tringle métallique. Robinets à col de cygne en bronze doré, coquille porte-savon en vermeil. La corbeille à papier est en matière plastique imitant l'écaille et cerclée de bronze doré. Coupole peinte à caissons en trompe-l'œil. Petit lustre d'époque Empire en cristal taillé et bronze doré. Aux murs, une collection de gouaches Directoire dans le goût pompéien. Tapis de nylon castor.



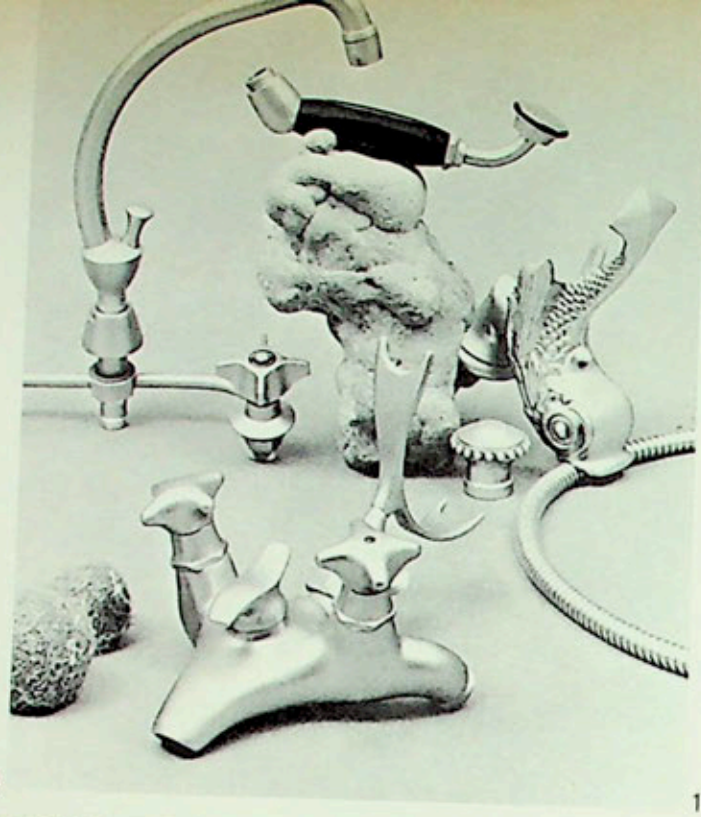
7

8 Une autre salle de bains aménagée dans la maison de campagne d'Alexandre par Jacques Damiot. Les peintures murales ont été exécutées par le peintre local, M. Benoist, d'après les motifs du service à café utilisé par Marguerite Moreno dans « La Folle de Chaillot », mise en scène par Louis Jouvet (coll. Jacques Damiot). Un lavabo 1880 dans son coffrage de pitchpin, une glace encadrée de chardons en fer forgé entre deux appliques faites d'une corne d'abondance de rotin s'intègrent parfaitement à ce décor lacustre inattendu.

9 Dans cette salle de bains installée par Madame Amar (Société Le Verseau), la rigueur du marbre blanc qui couvre les parois est rompue par l'éclat des éléments de métal doré: serrureries décoratives (Bricard), robinets à col de cygne en bronze ciselé et doré au mercure — spécialement adaptés aux éléments sanitaires Ideal-Standard —, cuvette du lavabo en cuivre martelé à la main et doré, lampes de bronze doré et ciselé. L'armoire de toilette en glace au-dessus du lavabo reflète la baignoire et son alcôve ornée d'un trompe-l'œil original de Rudelle. Cette peinture, exécutée sur un bois préparé, est plastifiée ensuite selon un procédé exclusif qui la rend inaltérable à l'eau et au savon, donc facilement lavable.

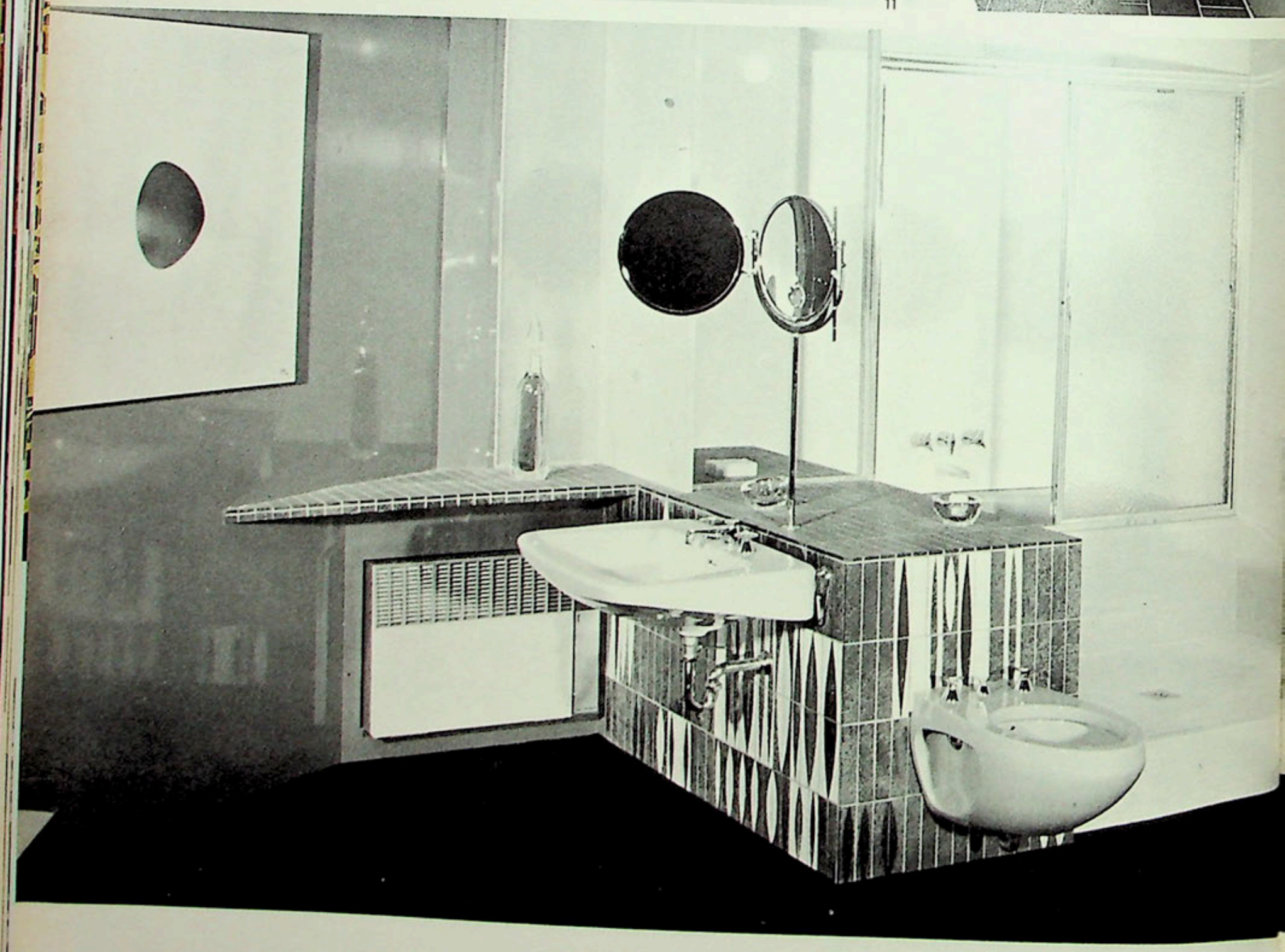
8

9

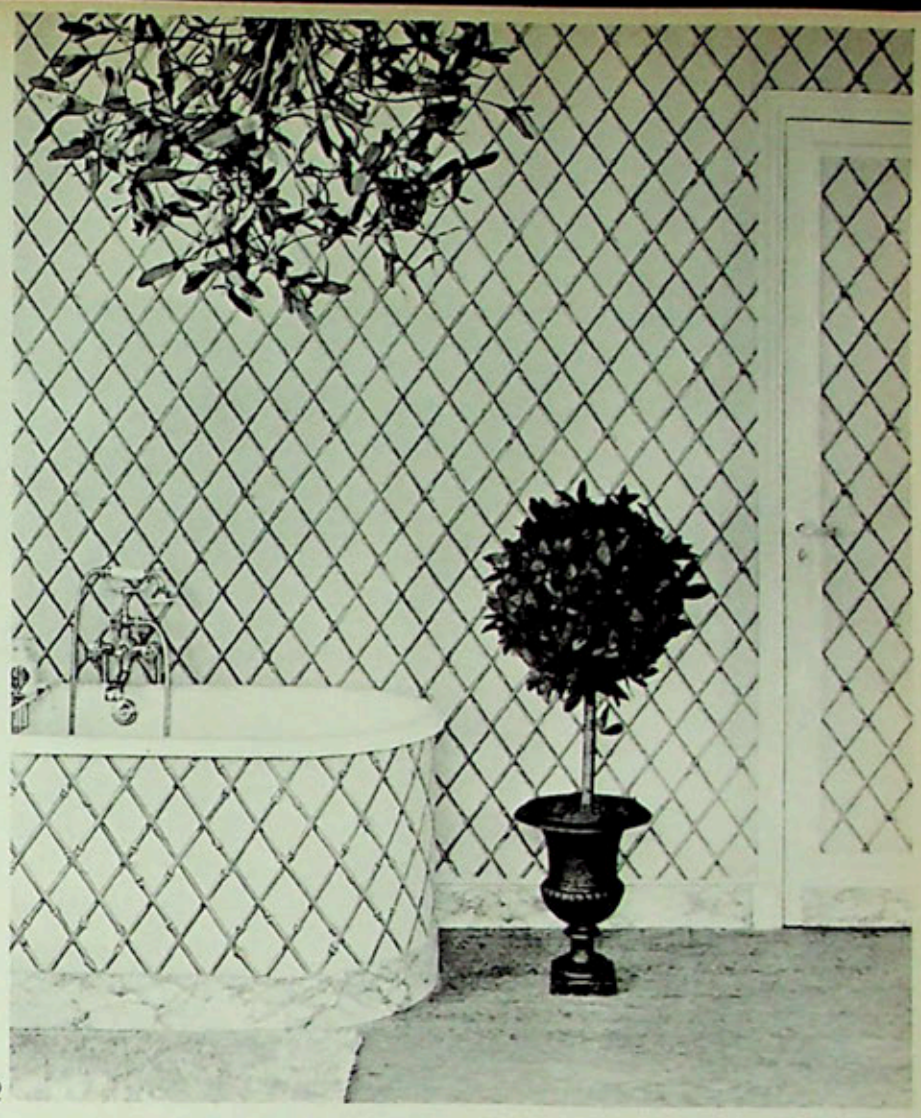


10

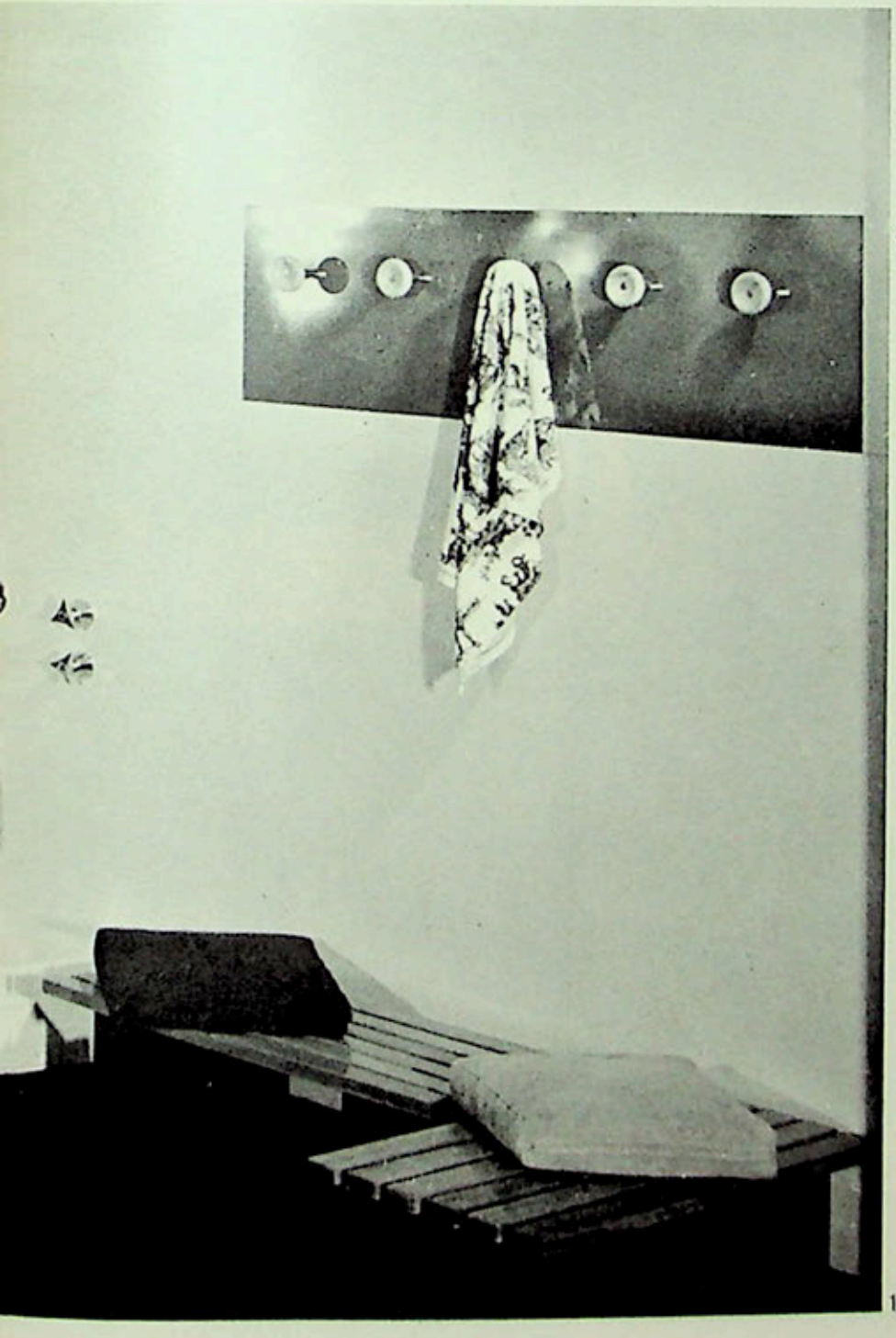
11



10 A gauche, en haut, une robinetterie en cuivre chromé avec inverseur, pouvant alimenter la douchette du lavabo (Porcher). Au premier plan, une robinetterie de bain mélangeuse avec verseur et douchette. Le pommeau de la douche est posé au centre sur un bloc calcaire (Kugler, diffusé par Segercim), Le dauphin, à droite, est un modèle de robinet à encastrer en bronze doré. L'arrivée d'eau est commandée par le bouton posé ici derrière le poisson (Delepine).



12

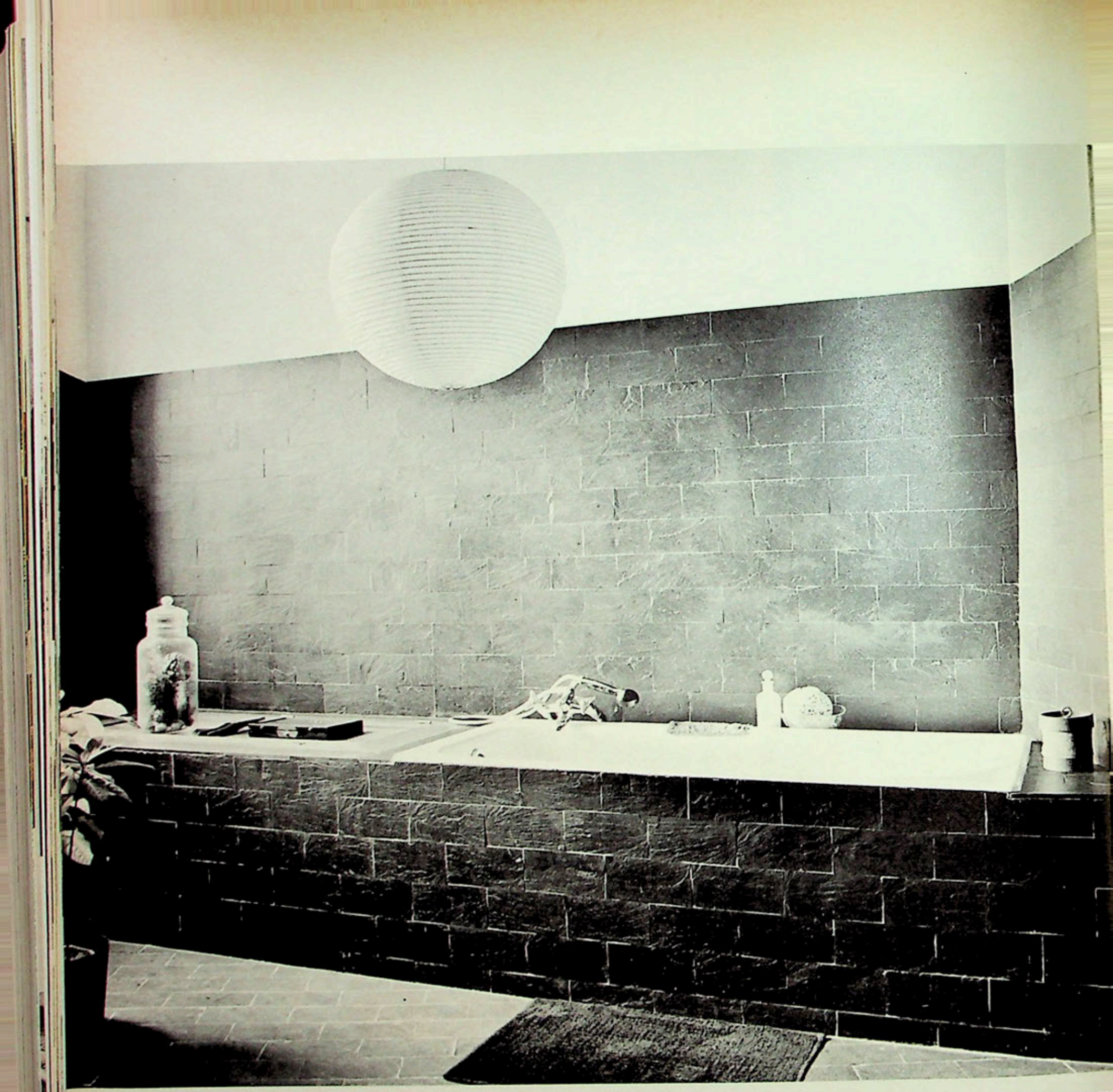


13

11 Un tabouret créé par Motte (diffusé par Charron) au premier plan et, à gauche, un pot à coton de faïence blanche en forme de pomme de pin (Boutique Dior), un flacon en métal doré de Raymond sur un lavabo de Richard Ginori personnalisent cette salle de bains dont les parois sont revêtues de céramique (Cerabati).

12 André Faye a installé cette salle de bains pour le compositeur Georges Delerue. Le motif treillissé du papier peint (Nobilis) se retrouve sur le coffrage de la baignoire. Le lustre est une boule de gui en tôle peinte 1900. Sur le porte-savon, flacons en porcelaine de Paris. Tapis de crylor. Le petit oranger dans une vasque de fonte dissimule les haut-parleurs d'une chaîne stéréophonique qui assure dans tout l'appartement une écoute en haute fidélité à partir d'un appareil placé dans le living-room.

13 L'architecte H. de Looze a conçu dans cette salle de bains un agencement rationnel des appareils sanitaires Ideal-Standard. La douche est placée devant l'alcôve de la baignoire que ferment des panneaux de verre. Le climatiseur est dissimulé derrière le lavabo. Porte-serviette en acier poli. Revêtements de céramique gris, rouge et blanc (Capron, diffusé par Carré).



14

14 Cette salle de bains allie l'ardoise (Ardoisière d'Angers) pour les revêtements et l'orme simplement passé à l'huile de lin pour les menuiseries. Elle a été aménagée par Isabelle Hébey dans le petit appartement de la styliste Primrose Bordier que nous montrons page 42. A gauche, en prolongement de la baignoire, une trappe de bois dissimule le bidet. Lampion de Noguchi

15 Dans un très petit volume, André Faye a aménagé une salle de bains confortable et rationnelle en utilisant des plaques de formica acajou pour les parois et l'encastrement de la baignoire et une cloison en verre imprimé de Saint-Gobain qui agrandit la pièce. Le dispositif d'aération et de ventilation double le plafond. Sur le lavabo, deux petites boîtes, l'une en porcelaine noire et or (Raymond), l'autre en résine synthétique noire gravée. Guéridon de cuivre et flacon en verre dépoli bleu et argent (Jacques Frank). Au-dessus, un fusain du sculpteur Dodeigne. Serviette en tissu éponge imprimé (Julienrupt-Franc-Or).

16 Un aménagement judicieux a permis ici, malgré l'exiguïté de la surface disponible, une installation qui fait place aux jolis détails et aux accessoires raffinés. Un carrelage italien garnit les murs autour de la baignoire et du lavabo. Les autres surfaces sont tendues d'un papier à fleurs de Zuber. Les porte-serviettes sont des appliques de la Ferraille d'Or. Sur le rebord de la baignoire, flacons blancs en porcelaine d'Auteuil et pot à décor de « Fruits sauvages » (Porcelaine de Paris). Sur la tablette du lavabo, poudrier et flacon, modèles du Suédois Ekenas (Diffusion Roche).

15

16

L'ŒIL DU DÉCORATEUR

LES PLUS BELLES ET LES PLUS INTÉRESSANTES DEMEURES D'EUROP

37

planches en couleurs

NOMBREUSES ILLUSTRATIONS EN NOIR

160 pages

format 24 x 31 cm

francs 57.00

Collection de L'ŒIL

JULLIARD

VICTOR COATES

20, RUE DES PETITS-CHAMPS - PARIS - RIC. 73-94

En vente chez votre décorateur

Nappe ronde
toile imprimée dentelle
coloris noir ou bleu
sur fond blanc
(peut être adaptée
aux tables carrées)
180x180 - 180x280

maple

CONFORT

ANGLAIS

5, RUE BOUDREAU - PARIS-9e (Opéra) -

Catalogue sur demande

OPE 53-32

L'ŒIL

SYNERGIE

PUISSANT

Léger

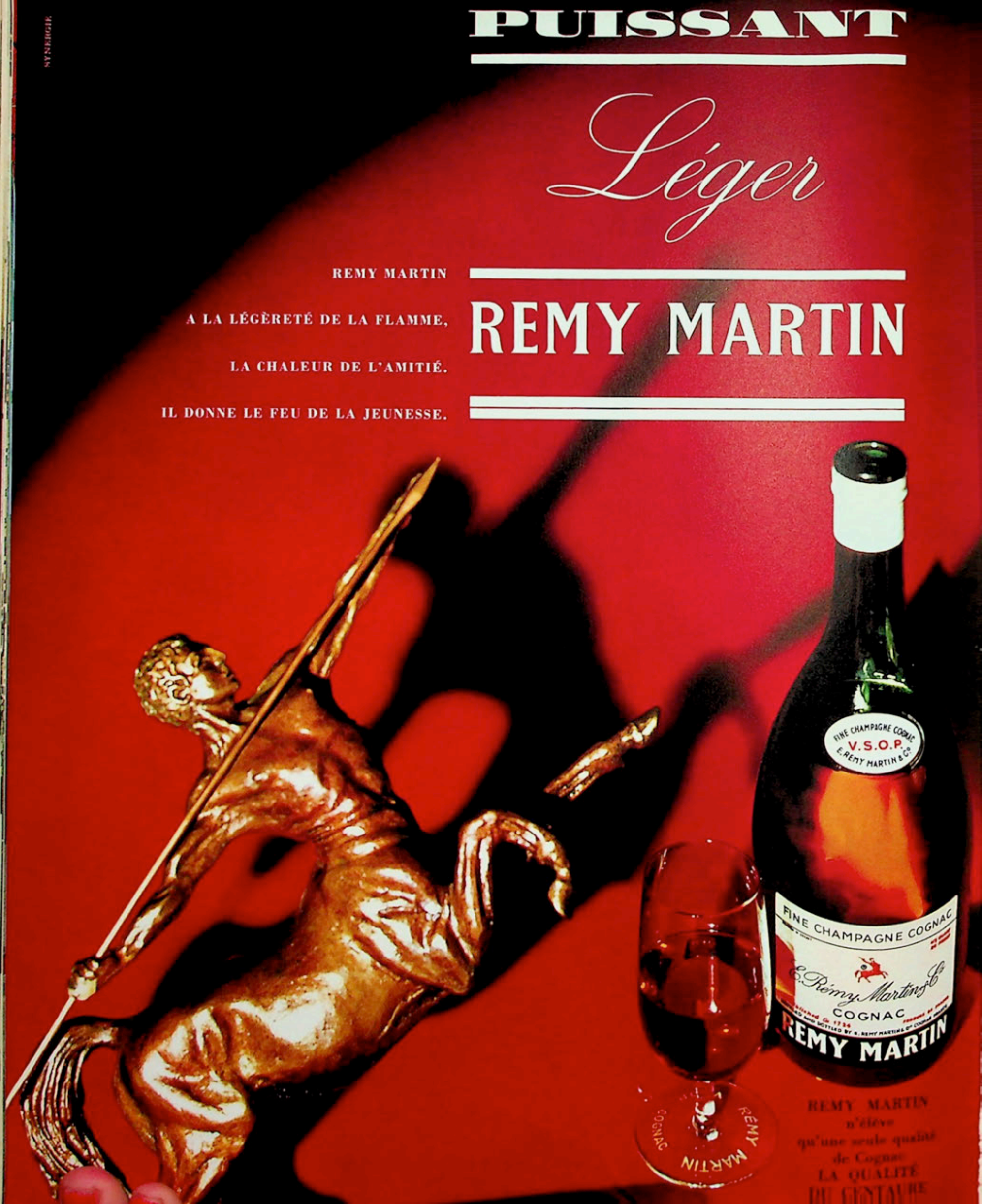
REMY MARTIN

A LA LÉGÈRETÉ DE LA FLAMME,

LA CHALEUR DE L'AMITIÉ.

IL DONNE LE FEU DE LA JEUNESSE.

REMY MARTIN



REMY MARTIN
n'élève
qu'une seule qualité
de Cognac
LA QUALITÉ

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 107 · NOVEMBRE 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Du nouveau sur le Maître de Moulins, *par Charles Sterling* 2
Le Consul Smith, *par Jean-François Revel* 16
Georges Braque, *par Douglas Cooper* 26
Papiers découpés de Victor Hugo, *par Georges Herscher* 34
Le Groupe de recherche d'art visuel, *par Guy Habasque* 40

L'ŒIL du décorateur

Un cadre somptueux pour des tableaux d'aujourd'hui 50
Bureaux 58

Photographies

Photographies en noir: *Giraudon, Archives des Monuments Historiques, Services photographiques de la Pinacothèque de Munich, de la National Gallery, Londres, de l'Art Institute, Chicago, du Musée de Berlin, de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, de la Staats Bibliothek, Munich, du Musée des Offices, Florence:* Du nouveau sur le Maître de Moulins; *Royal Library, Windsor, Lord Chamberlain's Office, Londres (avec la gracieuse permission de Sa Majesté la Reine d'Angleterre), Service photographique du Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam:* Le Consul Smith; *Service photographique du Kunsthaus, Munich, Galerie Maeght:* Georges Braque; *Serge Béguier, Bulloz, Bibliothèque Nationale:* Papiers découpés de Victor Hugo; *Marc Lavrilier:* Le Groupe de recherche d'art visuel; *Georges Palot:* Un cadre somptueux pour des tableaux d'aujourd'hui; *Pierre Berdoy, H. Kessel, Al. Salter:* Bureaux.

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture, pages 3 et 26; Service photographique de la Bibliothèque Nationale: page 4; Lionel R. Bell: page 23; O. Savio: pages 24-25; Georges Palot: pages 53 et 54; Pierre Berdoy: page 58.*

Notre couverture: *Georges Braque*: Nature morte sur une table de marbre vert. *Détail. Paris, Musée National d'Art Moderne.*

Notre prochain numéro

Notre numéro de Noël, plus somptueux encore que d'habitude, comportera d'importantes études d'histoire de l'art, de vivants articles d'architecture et de décoration, et présentera les trésors inédits du Palais de Rosenborg.

ABONNEMENTS

France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

DU NOUVEAU SUR LE MAITRE DE MOULINS

par Charles Sterling

L'œuvre de l'auteur du *Triptyque de Moulins* et de onze tableaux, étroitement apparentés à ce retable célèbre, sortit victorieux d'une tentative de pulvérisation entreprise récemment par Mademoiselle Huillet d'Istria. Dans le livre de cette historienne, on peut certes glaner quelques observations aptes à inspirer des conclusions importantes pour l'étude du grand artiste. Mais comme l'auteur prend celui-ci pour une entité factice et non pour une personnalité qui évolue, ce bénéfice lui échappe. Le débat principal, tendant à discerner des mains différentes non seulement dans les onze tableaux mais dans le *Triptyque* lui-même, reçut une illustration abondante. Documentation visuelle qui lui fut néfaste. Apparemment, l'auteur dont la thèse a été acceptée et même louée par un jury de la Sorbonne (1), n'a pu profiter d'un conseil analogue à celui que Friedrich Lippman prodiguait à ses élèves: « Pour l'amour de Dieu, disait-il, mes enfants, si vous voulez prouver quelque chose, ne l'illustrez surtout pas! » (2). Grâce à cette imprudence, le jugement de la critique fut rapide et unanime: tous ces tableaux sont bien de la même main, celle qui a peint le *Triptyque de Moulins* dans sa totalité.

Il y a cependant une importante circonstance atténuante dans ce procès: l'absence depuis une génération d'une exposition qui eût permis de confronter directement les œuvres discutées. Ceux qui ont pu étudier à Londres, en 1932, et à Paris, en 1937, aux grandes expositions de la peinture française, des panneaux de Moulins, d'Autun, de Bruxelles, de Chicago, de Glasgow, accrochés côté à côté, puis les comparer facilement avec d'autres conservés à la National Gallery ou au Louvre, n'ont pas eu à courir le risque de se fier à leur souvenir ou à des photographies. De telles confrontations sont irremplaçables.

Voir les notes pages 66 et suivantes

Et il est grand temps d'organiser en France une importante exposition de tableaux français du XIVe et du XVe siècle où l'on verrait vingt à trente panneaux inconnus il y a soixante ans, lorsque Henri Bouchot créa de toutes pièces un chapitre nouveau et éclatant de l'histoire de la peinture médiévale.

Plusieurs critiques (3) se sont chargés de réfuter les opinions de Mademoiselle Huillet d'Istria sur le plan de l'analyse stylistique. Mais il reste des problèmes de méthode et d'information générale auxquels il convient de s'arrêter ne fût-ce que brièvement, car le livre, par sa consécration officielle, par sa présentation impressionnante et par son ambitieuse conviction, parut sensationnel aux yeux peu avertis et risque d'accréditer de fâcheuses attitudes critiques.

A aucune époque on ne peut étudier l'art d'un pays sans le comparer à l'art européen du temps. On ne peut prétendre que le *Triptyque de Moulins* n'ait pas été conçu tel que nous le voyons parce que les volets représentent des personnages situés dans un espace réel tandis que le centre, destiné à la Vierge en gloire, évoque un espace visionnaire. L'opposition entre le milieu terrestre et le milieu céleste apparaît chez le grand rénovateur de la tradition iconographique, le maître flamand le plus prestigieux à l'époque de la jeunesse du Maître de Moulins — chez Hugo van der Goes. Dans le diptyque que forment les deux volets d'orgue exécutés vers 1478-1479 pour Sir Edward Bonkil, celui-ci est agenouillé en donateur dans une nef d'église tandis que le panneau qui fait pendant représente la *Trinité* sur le trône flottant parmi les nuages dans une gloire d'or bordée de couleurs: conception identique à celle du *Triptyque de Moulins*. On ne saurait non plus tirer argument du fait incontestable que

1. *Maître de Moulins :* La Vierge allaitant l'Enfant Jésus. *Environ 1495-1500. Collection Jacques Bacri, Paris.*

les deux volets à Moulins étaient à l'origine plus hauts que le centre (4), car les triptyques ainsi conçus se rencontrent dans les Pays-Bas à la fin du XVe et au début du XVIe siècle. Par un hasard qui ne manque pas de sel, un exemple rigoureusement contemporain s'en offre à quelques mètres du *Triptyque de Moulins*, dans la pièce où il est accroché: un triptyque flamand vers 1500 dont les volets sont plus hauts que le centre (lequel représente l'*Adoration des Bergers*). La légère différence de taille entre des panneaux était, bien entendu, compensée par celle des cadres, moins larges pour les volets.

Il est contraire aux principes fondamentaux de la critique historique d'interpréter un document d'une façon arbitraire pour le mettre d'accord avec une analyse stylistique (celle-ci d'ailleurs non moins capricieuse). Ce qui arrive cependant lorsque l'auteur déclare que les *Heures d'Anne de Bretagne* ne sont pas dues à Bourdichon lui-même mais à son atelier pour nous persuader que le « vrai » Bourdichon est à chercher dans le centre du *Triptyque de Moulins*. Or, il se trouve que le mandat de paiement qui a permis à A. Steyert, en 1880, de rendre ces belles enluminures à Bourdichon et d'en faire la base de notre connaissance de l'artiste est des plus explicites: ordonné par la reine, il est adressé à Bourdichon « pour le recompenser de ce qu'il a richement et sumptueusement historié et enlumyné unes grans Heures pour nostre usaige et service où il a mys et employé grant temps ». Il est clair que si les 344 bordures et 3000 vignettes n'ont pu être exécutées qu'avec l'aide de l'atelier — et les différences de qualité le proclament — les 49 grandes « histoires » sont de la main même de l'artiste dont le style impose à l'ensemble du manuscrit une frappante unité. Mais en cessant

Dieu soit en vous treschristien roy de france
qui par la haulte prouidence diuine
au ieusne eage de vre adolescence
auez receu la couronne tresdigne
et lonction qui clemence designe
arez memoire de la fundation
que vre pere soubz angelique signe
a fait pour lordre a sa saluation.

2. *Maître de Moulins :* Charles VIII et deux de ses courtisans devant l'Archange Saint Michel. *Statuts de l'Ordre de Saint Michel. Miniature. 1493. Ms. français 14 363, fol. 3. Bibliothèque Nationale, Paris.*

de considérer ce document et les *Heures* qu'il concerne comme une pierre de touche du style personnel de Bourdichon, Mademoiselle Huillet d'Istria ne voit plus en cet artiste qu'un fantôme d'archives se reflétant dans le miroir de son atelier, une silhouette floue qu'on peut préciser à son gré.

Cependant, la lacune de méthode la plus regrettable est l'absence totale du catalogue des ouvrages discutés. C'est dans ce livre, la première monographie du Maître de Moulins, qu'on devrait trouver tous les renseignements précis et bien vérifiés concernant les dimensions, le bois, les inscriptions, l'état de conservation et la provenance de chaque panneau. C'est seulement sur cette base solide que l'examen critique aurait pu être engagé.

Si l'on ne songe plus à retirer à l'auteur du *Triptyque de Moulins* aucun des onze panneaux depuis longtemps rapprochés de ce retable, on continue à soulever des doutes au sujet du *Portrait du dauphin Charles Orland*, au Louvre, peint en décembre 1494 (fig. 3). La vieille attribution à Bourdichon vivote toujours; pourtant, il n'y a aucune parenté de style entre les portraits linéaires, timidement modelés sous une lumière égale de ce miniaturiste et les volumes puissamment agencés, rendus tactiles par un éclairage raffiné du petit dauphin. Le rapprochement récent avec l'*Ecce Homo* peint par Jean Hey (Musée de Bruxelles) (5) ne fait que souligner les éléments de style proches du Maître de Moulins qu'offre ce tableau.

Mais il est certes bien moins convaincant que le rapprochement direct avec les œuvres du Maître. A l'attribution au Maître de Moulins on oppose maintenant une objection de laboratoire: la radiographie de Charles Orland diffère de celles des plusieurs tableaux de l'artiste. Mais Madame Hours qui insiste beaucoup sur cette différence (6) ne manque pas d'observer que le dos de ce panneau est couvert, à l'encontre de ceux du Maître de Moulins qu'elle a pu radiographier, d'un enduit très particulier (7). Or, sous les rayons, cette couche picturale s'ajoute à celle de la face du tableau et altère forcément l'aspect de la radiographie. Il est frappant, au contraire, de constater qu'en dépit de cette différence, il subsiste dans la radiographie du dauphin d'évidentes analogies de dessin, de taches lumineuses et de coup de pinceau libre avec l'*Enfant en prière* (Suzanne de Bourbon), au Louvre (8). D'ailleurs, toutes les radiographies des tableaux du Maître de Moulins sont loin d'être semblables; celle, en particulier, de la *Rencontre à la Porte Dorée*, à Londres, n'offre de parenté avec aucune des autres; personne pourtant ne s'aviserait de douter de l'attribution de ce tableau. Car, de toute façon, la radiographie ne prime pas l'analyse visuelle directe. Elle n'est qu'un champ nouveau et complémentaire offert au jugement de notre œil et de notre esprit au même titre que la surface du tableau. Or, le portrait de *Charles Orland* revèle nettement les caractères stylistiques du Maître de Moulins: sa ferme plasticité, ses multiples reflets lumineux dans les parties détournées de la pleine clarté, ses habitudes personnelles dans la formation de détails. Aussi, la juxtaposition de la tête du dauphin avec celle de l'Enfant à Moulins (Fig. 3 et 4) montre-t-elle le même dessin et le même modelé des yeux, la même forme et le même raccourci de la bouche. Les plis complexes, arrondis et creusés, se retrouvent aux bras des anges à Moulins (fig. 9), de l'ange à Chicago (fig. 17), du duc de Bourbon au Louvre (fig. 5). Sur la coiffe et la robe de l'*Enfant en prière* des motifs de fleurs inscrites dans les rinceaux à accolades sont tout à fait analogues à ceux du drap d'honneur qui sert de fond au dauphin (9); les brochages de ce drap scintillent d'empâtements granulés tout comme les riches étoffes du *Triptyque de Moulins*. Depuis longtemps ma conviction est faite et ne cesse de se raffermir que ce remarquable portrait est de la main du Maître de Moulins; et je considère comme extrêmement plausible l'idée de Bouchot qui voyait dans ce tableau celui que les troupes à la solde de Venise ont pris à Fornoue dans les bagages de Charles VIII.

Il existe donc douze tableaux que j'inscris à l'actif du Maître de Moulins (10). A ce groupe, j'aimerais en ajouter deux autres, inédits. L'un est tout à fait certain; l'autre, je ne saurais que l'attribuer car on en connaît seulement une photographie, le tableau reste introuvable.

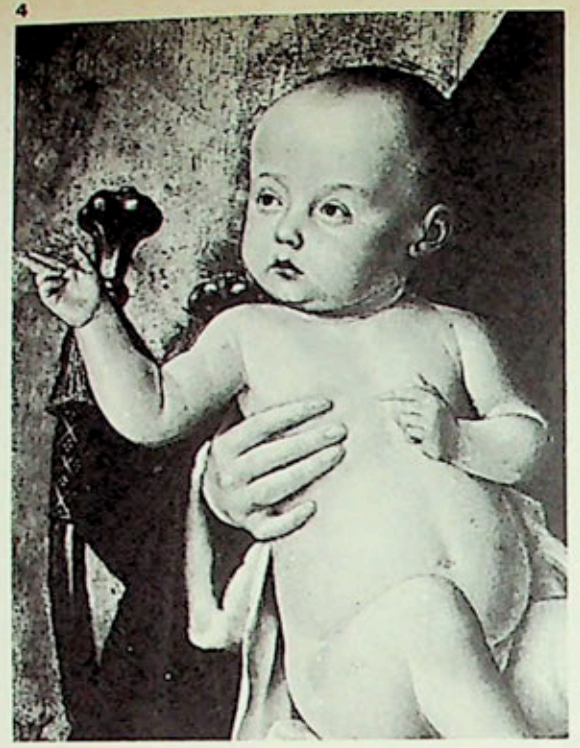
L'honneur d'avoir reconnu la première de ces peintures (couleur fig. 1) revient à Jacques Bacri, qui compte parmi les chercheurs le plus méritoires dans le domaine des Primitifs français. L'auteur des études révélatrices sur Pierre Spicre, sur le Maître du Champion des Dames et sur bien des tapisseries, n'a pas manqué, il y a plus de vingt-cinq ans, d'acquérir une *Vierge allaitant l'Enfant Jésus et accompagnée de quatre anges*, dont il a identifié l'auteur du premier coup d'œil. C'est à sa discrétion et à son amicale confiance que je dois le privilège de faire sortir de l'ombre cette belle Madone qui dormait à Paris depuis un quart de siècle. Si Jacques Bacri a voulu attendre si longtemps, c'est qu'il tenait essentiellement à n'enrichir l'œuvre du Maître de Moulins qu'au moment où l'étude de cet artiste atteindrait une plus grande maturité. Découvert par lui dans une vente publique et sans la moindre trace de provenance, le tableau avait relativement peu souffert. On lui a prodigué les soins les plus respectueux; aujourd'hui, les usures subies au cours des restaurations anciennes sont atténuées dans toute la mesure du possible.

L'analogie de composition avec la *Vierge adorant l'Enfant Jésus* de Bruxelles (fig. 7) et la frappante affinité de types et de formes avec la Vierge trônant à Moulins (fig. 9) rendent évidente l'attribution à la même main de la nouvelle Vierge. Comme à Bruxelles, le groupe central est accompagné de quatre anges distribués symétriquement sur un fond doré. Mais comme à Moulins, le visage de la Vierge est plus rond, au menton moins pointu, qu'à Bruxelles. Même écart dans le traitement de l'Enfant dont le corps prend des formes moins souples qu'à Bruxelles et cependant moins volumétriques, moins stylisées qu'à Moulins. Il est clair que si la Vierge Bacri se situe entre ces deux peintures, elle se rapproche davantage du *Triptyque*. Elle annonce le serein, le « classique » équilibre de ce chef-d'œuvre: composition pyramidale franchement avouée, l'aplomb monumental de la base qu'appesantit le sombre coussin de velours, anges aux silhouettes rectilignes et parallèles à la chute du manteau de la Vierge. Les détails eux-mêmes, tels la somptueuse étoffe brochée ou les manches d'hermine de la Vierge, sont déjà tout proches de ce qu'on voit dans les volets et le centre du retable moulinois. Le coloris où un vermillon profond s'accorde avec un bleu et un vert saturés pour exalter par contraste les teintes claires, féeriques, des tuniques célestes, est celui du *Triptyque*. De même, la pensive douceur de la Vierge et la tendre délicatesse de toutes les mains qui ne paraissent jamais saisir les objets mais les effleurer. Pourtant, l'artiste a trouvé des gestes nouveaux, d'une touchante vérité quotidienne: l'Enfant suce son pouce, il a faim, la Vierge lui tend le sein; alors, de l'autre main, il tâte la main maternelle, il essaie de s'en emparer, de hâter le moment d'assouvissement. Le motif plastique des trois mains réunies n'était pas facile à traiter sans produire de la confusion. Le peintre les a superposées pour les fondre en une masse claire, pour éviter une dispersion de formes anecdotique. En soudant étroitement le sein, la bouche, les mains, il a fait de cette

DU NOUVEAU SUR LE MAITRE DE MOULINS

3

4



5

région picturale, vers laquelle convergent plusieurs regards, le véritable foyer de la composition. Ainsi, il a souligné plastiquement le thème spirituel de l'œuvre: la glorification de la Vierge Nourricière, de la Vierge Mère.

La date du nouveau tableau est donc de peu antérieure à la date du *Triptyque*: entre 1495 et 1500, si, comme il convient, on situe le retable aux alentours de 1500. Peut-on tenter de déterminer également pour qui il a été peint? Dans l'absence d'inscription ou d'armoiries, le seul espoir serait de reconnaître son pendant parmi les tableaux du Maître de Moulins qui représentent des donateurs en oraison; la Vierge serait alors le volet d'un diptyque ou le centre d'un triptyque votif. Le seul panneau aux dimensions correspondantes est le *Portrait du Cardinal Charles de Bourbon*, à Munich (fig. 8). La Vierge Bacri mesure 36,2 cm. de haut sur 26,8 de large; le panneau munichois 34 cm. de haut sur 25,6 cm. de large. Comme il a été légèrement coupé en haut, à gauche et à droite (11), la différence de dimensions pourrait à la rigueur représenter ce qui manque au panneau de Munich. Mais il y a des raisons impérieuses pour écarter ce jumelage. Tout d'abord, le portrait du Cardinal est arrondi en haut (fig. 8) tandis que la Vierge Bacri offre des écoinçons remplis par les têtes d'anges (12); de plus, elle se détourne du Cardinal. Ouvert, le diptyque qu'auraient formé ces deux tableaux serait par trop disparate. Ensuite, le portrait de Charles de Bourbon est forcément antérieur à 1488, année de sa mort; et la Vierge Bacri se rapproche trop du *Triptyque de Moulins* pour être aussi ancienne. Elle reste donc, pour le moment, sans pendant. Le traitement iconographique du sujet ne comporte aucune indication capable de suggérer un commettant particulier. Il paraît seulement quasi certain que ce tableau, comme tous ceux du Maître de Moulins, était destiné à un membre de l'aristocratie laïque ou ecclésiastique, le luxe des accessoires le garantit.

Le second tableau inédit n'est connu, je l'ai dit, qu'indirectement (fig. 10). A en juger par la photographie, il est assez sale et non exempt de petites retouches, ce qui rend malaisée la lecture de détails. Pourtant, il a de telles qualités artistiques et il pose tant de problèmes historiques nouveaux que son étude s'impose. Ceux qui ne partageront pas l'attribution au Maître de Moulins m'accorderont que nous sommes en présence d'un nouveau tableau français du XVe siècle qui offre un grand intérêt.

C'est une petite peinture de 32,5 cm. de haut sur 65 cm. de large, c'est-à-dire d'un pied sur deux pieds exactement. Ces dimensions « standardisées » suggèrent que la composition est complète (13). Tout au plus, une bande de 2 cm. environ peut-t-elle manquer au bord gauche, à moins qu'elle ne soit cachée sous le cadre. Trois scènes sont juxtaposées en un récit continu qui raconte les événements survenus au *Jardin des Oliviers*. A gauche, le Christ dit à Pierre, à Jean et à Jacques: « Je vous serai à tous cette nuit une occasion de chute; car il est écrit: Je frapperai le berger et les brebis seront dispersées ». Les apôtres, profondément émus, protestent de leur dévouement. Au centre, dans le fond, on aperçoit le mur et la porte du jardin de Gethsémané et les apôtres endormis. Au premier plan, « à un jet de pierre » d'eux, le Christ agenouillé (en accord avec Luc XXII,41) prie avec ferveur. Devant lui, le calice de fiel est posé sur « la montagne d'Olivet »; une hostie rayonnante le surmonte. Un ange descend du ciel non pour réconforter Jésus mais pour lui tendre d'une main un parchemin avec le verdict du suprême sacrifice; il tient dans l'autre main un écusson aux Armes du Christ *(Arma Christi)* — les instruments de la Passion parmi lesquels on distingue nettement la colonne de la Flagellation et la lance avec l'éponge. A droite, l'*Arrestation du Christ* selon Saint Jean (XVIII, 3 et 10): la troupe de soldats avec « des torches, des lanternes et des armes », l'épisode de Saint Pierre qui, après avoir coup l'oreille droite de Malchus, rengaine s glaive pour obéir à l'exhortation d Christ. L'artiste a suivi les Evangiles d près et, en joignant le dialogue du Chri avec ses compagnons à la *Prière* et l'*Arrestation*, il réalisa un thème icon graphique fort rare. Il en est de mêm pour l'ange qui tient le parchemin e l'écu aux Armes du Christ au lieu d présenter la Croix ou un des instrument de la Passion; je n'en connais p d'autre exemple.

Pour ce qui est du style, c'est ave la *Miniature de Saint-Michel* (fig. 2) qu la facture de ce tableautin offre, comm on doit s'y attendre, la parenté la plu étroite: l'échelle réduite suscite dans le deux peintures un modelé accentué ma fondu qui remplace la plasticité d'émai lisse et ciselée, propre aux personnage des tableaux connus du Maître de Mou lins dont les plus petits sont deux fo plus grands que ceux du *Jardin d Oliviers*. Et tout œil familier avec l œuvres de notre Maître reconnaît auss tôt son angelot qui est un frère

3. *Maître de Moulins :* Le dauphin Charl Orland. *1494. Musée du Louvre.*

4. *Maître de Moulins : L'Enfant Jés Fragment du* Triptyque de Moulins. *Envir 1500.*

5. *Maître de Moulins :* Portrait de Pierre de Bourbon. *Fragment. 1492-1493. Mu du Louvre.*

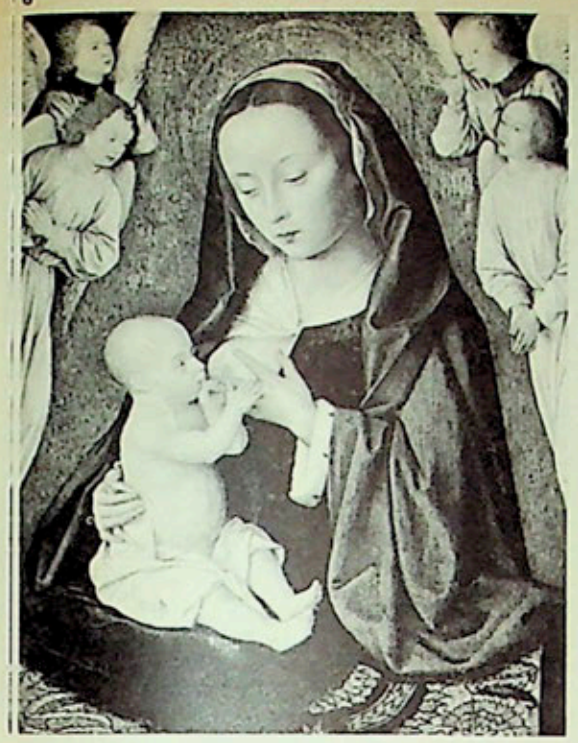
6. *Maître de Moulins :* La Vierge allaita l'Enfant Jésus. *Environ 1495-1500. C Bacri, Paris.*

7. *Maître de Moulins :* La Vierge adora l'Enfant Jésus. *Environ 1490-1495. Mu de Bruxelles.*

8. *Maître de Moulins :* Le Cardinal Char de Bourbon en oraison. *Environ 1483-14 Ancienne Pinacothèque. Munich. Le table sans cadre montre la forme d'origine de composition, arrondie en haut.*

9. *Maître de Moulins :* La Vierge Glorieu *Panneau central du* Triptyque de Mouli *Environ 1500. Le cadre de style Renaissa est d'origine. Ses pilastres sont analogues ceux des fig. 2 et 17.*

6



7

8

Saint Michel et de ses compagnons (fig. 2). On reconnaît également les mains, petites et élégantes, ouvertes en un geste si fréquent chez l'artiste (fig. 10 et 16). Une analyse plus attentive multiplie les analogies: même type de Saint Pierre avec le même vêtement couvert sur la poitrine et laissant apparaître la chemise blanche (fig. 11 et 12); même manière de construire un visage et d'accentuer une expression, analogie d'autant plus frappante qu'on peut la saisir en comparant une tête de vieillard avec une tête d'enfant (fig. 13 et 14); le profil de Saint Jean est proche de ceux de Sainte Anne, à Londres (fig. 15 et 16), d'un ange à gauche de la Vierge glorieuse (fig. 9) ou de l'ange à droite dans la grisaille de Moulins, qui croise les bras comme le jeune apôtre (fig. 37); les plis en fins tuyaux rectilignes, tantôt parallèles et tantôt se rejoignant pour former des angles aigus (fig. 10, 9 et 15) sont typiques pour le Maître de Moulins; de même, le feuillage modelé par un pointillé scintillant; les arbres bas et ronds; le motif d'un seul arbre plus haut et placé au bord, expédient de la composition; l'écusson de l'ange échancré comme celui de Saint Maurice, à Glasgow. Ajoutons que ces trois scènes sont juxtaposées exactement comme le furent les trois groupes du panneau avec la *Rencontre à la Porte Dorée* et *l'Annonciation* de Chicago, avant sa mutilation.

L'esprit qui anime l'interprétation des scènes religieuses — cette gravité douce et cependant exempte de mièvrerie, ces gestes vifs mais toujours modérés, cette élégance instinctive qui s'allie à une virile énergie — tout cela nous est familier chez le Maître de Moulins.

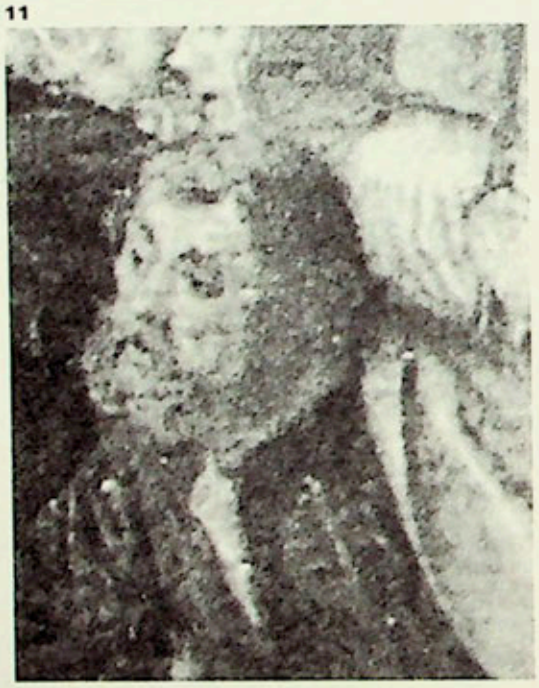
Il en est de même de la culture artistique que révèle le *Jardin des Oliviers*. Comme dans certaines œuvres du Maître de Moulins, on y discerne, mêlés, des éléments de l'art de Hugo van der Goes et de l'art de Fouquet. Du premier de ces maîtres dérivent les types des apôtres, Judas est un frère de

9

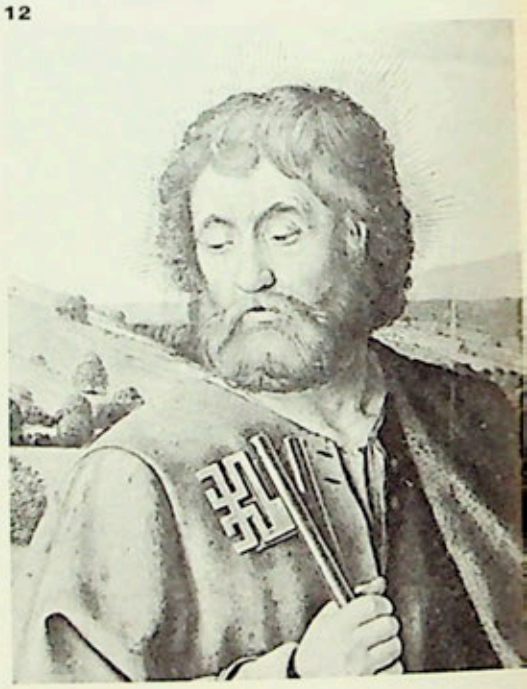
10

Saint André du *Retable de Bonkil*, le profil de Jean s'inspire de celui du serviteur agenouillé dans l'*Adoration des Mages de Monforte*. Du second, dérive la composition de l'*Arrestation du Christ*. Elle suit celle des *Heures d'Etienne Chevalier* (fig. 33 et 34). La même place est réservée aux protagonistes: le Christ, Judas, Malchus qui pose ses deux genoux à terre et Saint Pierre qui, à droite, remet son glaive au fourreau. La lanterne à l'avant-plan (à la place du casque de Malchus chez Fouquet) apparaît dans l'*Arrestation* des *Heures*

11



12



13

10. *Attribué au Maître de Moulins:* Le Jardin des Oliviers. *Environ 1490-1495. On ignore où se trouve cette peinture.*

11. *Saint Pierre. Détail du* Jardin des Oliviers, *fig. 10.*

12. *Maître de Moulins: Saint Pierre. Détail du portrait de* Pierre II de Bourbon, *1492-1493, Musée du Louvre.*

13. *Maître de Moulins: Un ange de l'Annonciation du* Triptyque de Moulins.

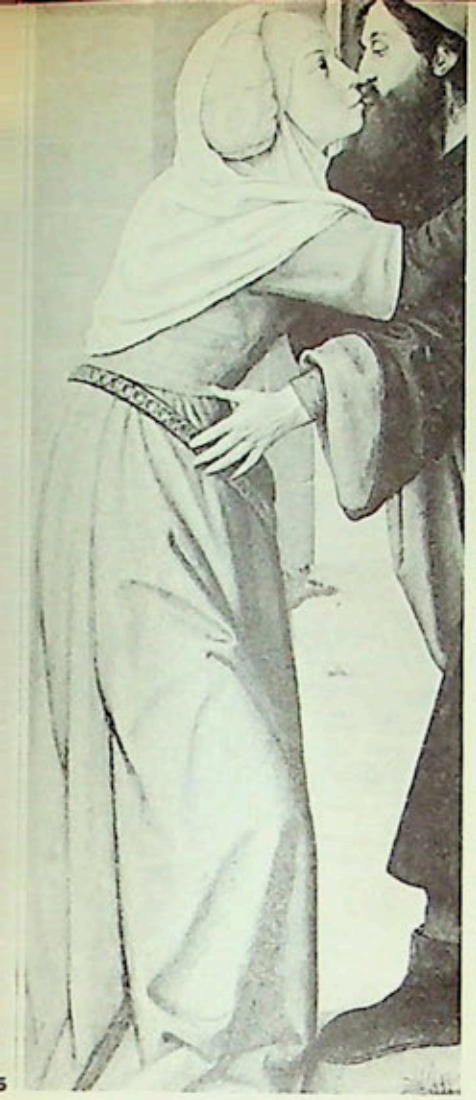
14. *Deux apôtres: Détail du* Jardin des Oliviers, *fig. 10.*

15. *Maître de Moulins: Sainte Anne. Détail de la* Rencontre à la Porte Dorée. *1492-1493. National Gallery, Londres.*

16. *Saint Jean: Détail du* Jardin des Oliviers, *fig. 10.*

17. *Maître de Moulins:* Annonciation. *1492-1493. Art Institute, Chicago. Tableau coupé qui se trouvait à l'origine au dos du* Portrait d'Anne de Bourbon avec sa fille Suzanne, petit enfant, *au Louvre, coupé à la même dimension, exactement.*

18. *Guillaume Vrelant:* Philippe le Bon en oraison devant l'Annonciation. *Miniature. 1461. Ms. 9270, Bibl. Royale. Bruxelles. L'iconographie et la composition de l'Annonciation sont analogues à celles de la fig. 17.*



5

16

17

18

de Charles de France, ouvrage d'un disciple contemporain de Fouquet (14). Les soldats sont coiffés de salades à rondelle (à la française) ou à ailettes (à l'italienne) exactement comme les deux soldats au-dessous de la Mise au Tombeau des *Heures Chevalier* (15). Leur foule est massée au second plan selon la formule épique de Fouquet, toujours soucieux de dégager d'une sorte de chœur antique les acteurs principaux du récit.

Ainsi, s'il est peu raisonnable d'affirmer que le *Jardin des Oliviers* est de la main même du Maître de Moulins tant que ce tableau n'est pas retrouvé et nettoyé, il est évident qu'il est fortement marqué par son influence et qu'il revèle en même temps une telle familiarité avec l'art de Fouquet et de son école qu'on est tenté de supposer qu'il a été peint dans la région de la Loire. Conjonction dont il est utile de garder le souvenir.

On parle beaucoup depuis quelque temps de l'influence de Fouquet sur le Maître de Moulins mais on définit rarement et souvent avec de mauvaises raisons la relation entre les deux grands peintres. Le seul rapprochement précis a été fait par Mademoiselle Huillet d'Istria lorsqu'elle a montré combien l'Enfant Jésus du *Triptyque de Moulins* doit à celui de Fouquet (fig. 28 et 30); malheureusement, elle ne l'a utilisé que pour justifier une impossible attribution du centre du *Triptyque* à Bourdichon, disciple de Fouquet. Mais lorsqu'on écrit que « les paysages du Maître de Moulins dérivent de toute évidence de ceux de Fouquet », on suggère une filiation insoutenable. La conception du paysage chez Fouquet, nourrie de perspective linéaire et de motifs italiens, mais essentiellement française dans le traitement de la perspective aérienne, est, à mes yeux, à l'opposé de celle du Maître de Moulins, laquelle ne témoigne que d'une légère nuance française apportée à la conception essentiellement flamande. Fouquet construit toujours avec rigueur ses véridiques campagnes du Val de Loire comme ses vastes contrées peuplées d'imaginaires montagnes coniques de tradition florentine. Ses paysages sont tantôt stratifiés, composés de plans horizontaux étagés; tantôt, au contraire, remarquablement continus dans leur profondeur grâce à l'expédient des routes, des rivières ou des couloirs d'espace vide entre deux parois de formes, qui conduisent l'œil depuis l'avant-plan jusqu'au lointain. Assemblés par bandes superposées ou soumis à une organique unité perspective, ce sont des paysages réglés par la pensée, rythmés par un styliste né; quelle que soit leur véracité, ce ne sont jamais des « portraits » de la nature. Ils ne sont pas intimes car ils sont conçus pour mettre en valeur leur effet d'ensemble plutôt que leurs détails. Tout au contraire, comparés à ceux de Fouquet, les paysages du Maître de Moulins paraissent presque confus. Avidement et directement, ils enregistrent toute la richesse de collines et de bocages, de châteaux et de villages, en ne lui imposant qu'un minimum d'ordre. Aucune organisation en fonction de la perspective linéaire n'y est sensible. Ces paysages sont des additions de délicieux coins intimes. Tout cela obéit « de toute évidence » à la tradition flamande qui est respectée jusque dans le détail — le pointillé du feuillage, le motif des cygnes et des barques qui voguent sur des eaux lustrales au pied des châteaux. Et parmi les Flamands, c'est Hugo van der Goes qui offre le type de paysage le plus proche. On n'a qu'à comparer le fond du *Retable de Monforte* (fig. 19) et le fond de la *Nativité d'Autun* (fig. 20): les mêmes arbres, petits, touffus et arrondis y couronnent les collines qui descendent en diagonale, et le village de Hugo est flanqué d'un seul arbre élevé, comme le sont la plupart des paysages du Maître de Moulins. Peut-on douter que notre maître n'ait pas connu le *Retable de Monforte* lorsqu'on constate que les fonds de ces deux compositions comportent à la fois une architecture en diagonale, avec des fenêtres et une

19

20

19. *Hugo van der Goes : Partie supérieure de* l'Adoration des Mages (Retable Monforte). *Environ 1470-1472. Musée de Berlin.*

20. *Maître de Moulins : Partie supérieure de la* Nativité d'Autun. *Environ 1481-1483. L'architecture en diagonale, le paysage avec* l'Annonciation aux Bergers, *les personnages qui apparaissent à mi-corps derrière une clôture de bois, la poutre horizontale si singulièrement mise en valeur offrent une analogie frappante avec la figure 19.*

21. *Hugo van der Goes : L'Enfant Jésus du* Retable Portinari. *Environ 1475-1476. Offices. Florence.*

22. *Maître de Moulins : L'Enfant Jésus de la* Nativité d'Autun. *Environ 1481-1483.*

23. *Hugo van der Goes : L'Ange Gabriel du* Retable Portinari.

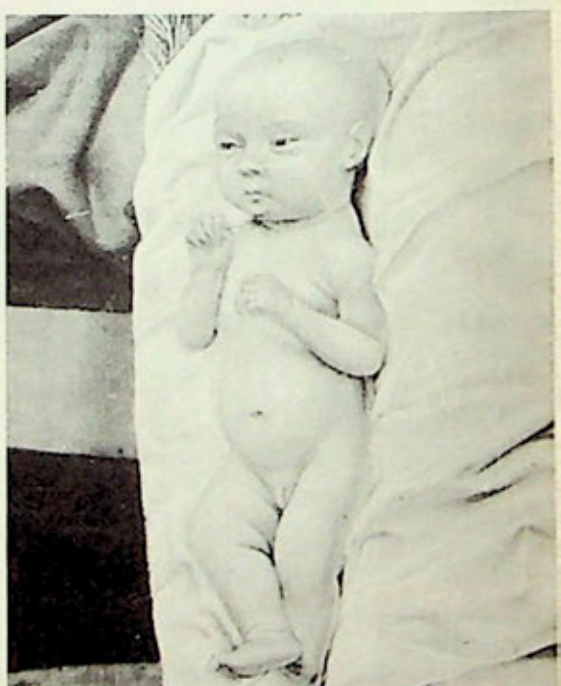
24. *Une Sainte martyre : Détail du* Vitrail de la famille Popillon. *Très probablement exécuté d'après un carton du Maître de Moulins. Environ 1500.*

25. *Hugo van der Goes : Mains d'un berger du* Retable Portinari.

26. *Maître de Moulins : Mains de Saint Joseph de la* Nativité d'Autun.

maçonnerie en gros appareil, une Annonciation aux bergers surmontée d'une grosse poutre horizontale, des personnages vus à mi-corps derrière une clôture de bois? Certains de ces motifs se retrouvent dans les fragments d'une *Annonciation* de Dierick Bouts (à Berlin et au Louvre) et on en a voulu conclure que ce fut cet artiste plutôt ou autant que Van der Goes qui influença le Maître de Moulins. On peut certes, en se donnant de la peine, trouver chez ce dernier des motifs boutsiens. C'est, au contraire, un jeu que de multiplier ceux

21

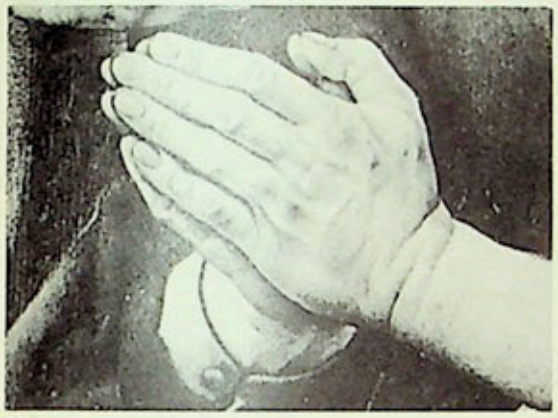


22

qu'il hérita de Hugo (fig. 21 et 22). Pourtant c'est placer le débat sur un plan secondaire. Car si le Maître de Moulins a étudié les œuvres de Hugo en Flandres — et il est impossible de ne pas l'admettre étant donné sa connaissance évidente des retables Monforte (v. 1470-1472), Portinari (v. 1475-1476), Bonkil (v. 1478-1479) et de la Mort de la Vierge (v. 1480) (16) — il n'a pas manqué de regarder également les œuvres de Bouts, le maître probable de Hugo. Le cœur du problème c'est de constater que la vision formelle du Maître de Moulins est déterminée par ces œuvres tardives de Van der Goes; et qu'elle est fort éloignée de la vision de Bouts (17). En dépit d'une profonde différence de tempérament qui le sépare du grandiose inquiet de Roode Kloster, le serein peintre courtois de Moulins succombe à son prestige pictural. Il se souvient de ses oblongs visages mélancoliques lorsqu'il donne des cartons pour le vitrail des Popillons à Moulins (fig. 23 et 24) (18). Il adopte le modelé riche et souple de Hugo (combien plus souple et plus riche que celui de Bouts!), ses reflets qui diversifient les ombres et font « tourner » le volume, sa délectation dans la somptuosité tactile des chairs (fig. 25 et 26). Il adopte son insigne nouveauté des

23

24



25

26

compositions avec des figures coupées à mi-corps par le cadre. On l'a oublié lorsqu'on a prétendu que la *Nativité d'Autun* est incomplète; Mademoiselle Huillet d'Istria eut la bonne idée de le rappeler en invoquant la *Nativité* de Wilton House qui reflète sans doute une composition perdue de Hugo. Un modeste disciple du Maître de Moulins nous fournit d'ailleurs, à la fin du XVe siècle, la preuve formelle que la Vierge et les anges d'Autun étaient toujours coupés par le cadre: sa *Nativité* nocturne dérive visiblement de celle d'Autun (fig. 29) (19).

Il est incontestable que la formation du Maître de Moulins a dû être flamande et même qu'elle a dû s'accomplir aux Pays-Bas. C'est là seulement qu'il a pu connaître les œuvres tardives de Hugo. Mais parmi les Flamands qui ont compté pour lui, il faut joindre aux noms de Van der Goes et de Bouts ceux de Jan Van Eyck et de Memling. Dans le tableau de Glasgow, le reflet du donateur dans l'armure de son saint patron est le souvenir d'un reflet analogue dans le fameux *Retable Van der Paele*, qui n'a jamais quitté Bruges. Quant à Memling, c'est lui qui a introduit la formule du portrait à mi-corps placé devant une baie architecturale donnant sur un paysage: c'est la composition de la *Jeune princesse* de la collection Lehman (avec une division tripartite du fond, si chère au peintre brugeois), c'est celle des portraits du duc et de la duchesse de Bourbon, au Louvre. Mais sa culture flamande s'étendait au-delà de l'étude des maîtres principaux. Il connaissait des schémas iconographiques et compositionnels dont nous n'avons aujourd'hui des exemples que dans la miniature flamande. En voici la preuve. L'*Annonciation* de Chicago (fig. 17) montre une Vierge détournée de l'archange: elle n'en a qu'une vision intérieure. Gabriel apparaît derrière elle, flottant à ras du sol; un sceptre fleurdelysé dans sa gauche, il pointe de l'autre main vers le ciel. La Vierge est dans sa chambre, agenouillée devant un pupitre, à droite on aperçoit son lit à baldaquin. La chambre s'ouvre sur le plein-air, sur un gazon semé de fleurettes. Le reste de la composition est à chercher à la National Gallery de Londres, où, sur le même gazon, se tiennent Anne, Joachim et Charlemagne. Tous ces détails iconographiques de l'*Annonciation* et leur disposition se retrouvent exactement dans une miniature exécutée en 1461 par Guillaume Vrelant pour Philippe le Bon, qui est représenté à gauche en plein air comme les personnages à Londres (fig. 18).

Mais quel fut après cette première culture flamande, fondamentale, le développement de l'artiste? Une importante précision chronologique apportée tout récemment par Madame Nicole Reynaud permet enfin d'esquisser l'évolution artistique du Maître de Moulins. Je tâcherai de le faire en me basant exclusivement sur des tableaux à date certaine.

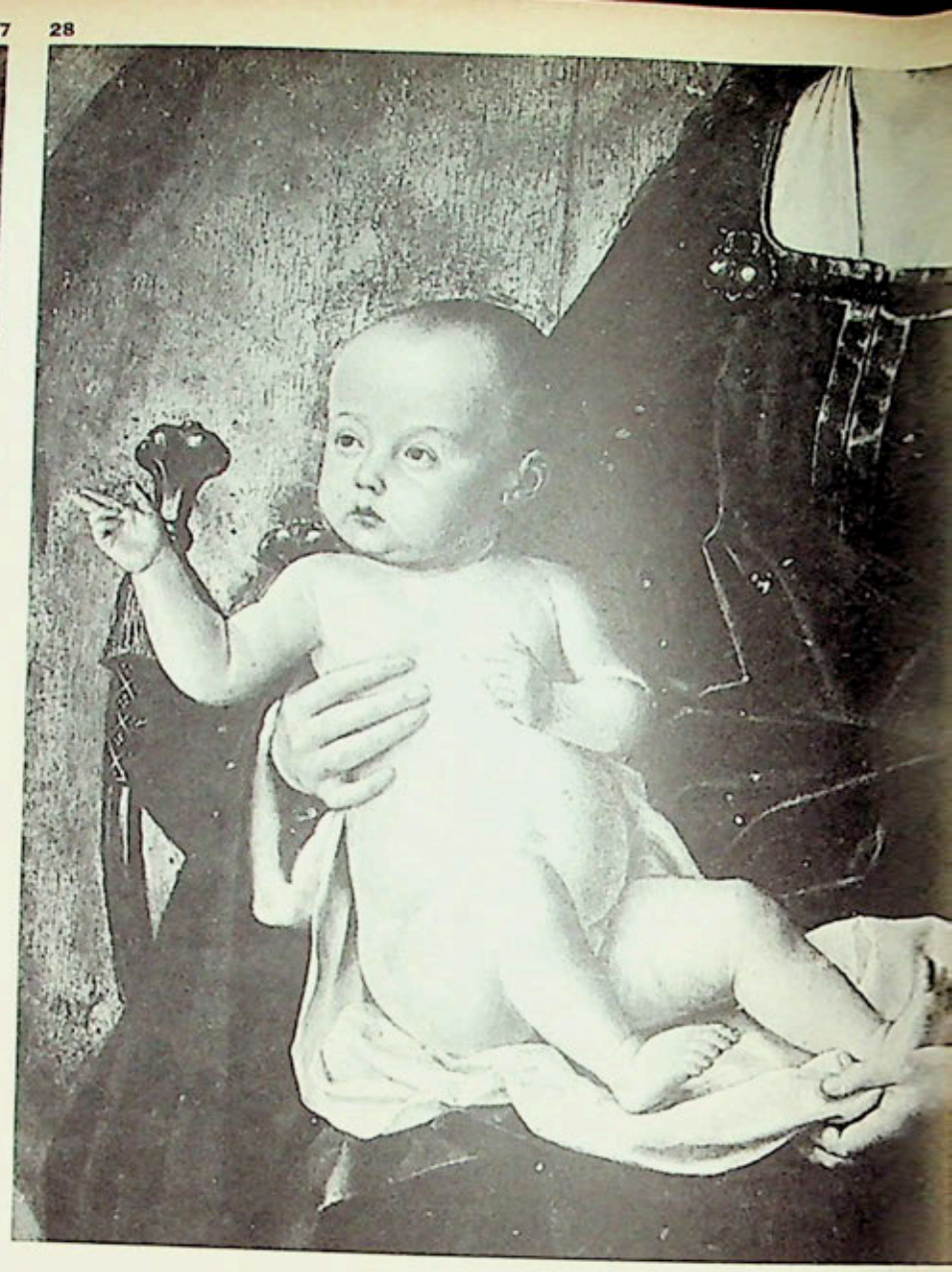
Le plus ancien tableau connu de notre peintre, la *Nativité* d'Autun, sûrement antérieur à 1483, est encore déterminé par l'art flamand. Je n'ai jamais réussi à y découvrir la moindre trace concrète d'une influence de Fouquet, dont plusieurs critiques parlent sans la préciser ou en l'entrevoyant à tort. Aucun rapport avec son art ni dans la technique, ni dans la couleur, ni dans les types; nul écho de ses formes sculpturales, de son esprit monumental. Ce qui ne veut pas dire que le tableau est entièrement flamand, qu'on pourrait le prendre pour une œuvre d'un peintre de cette école n'ayant jamais quitté les Pays-Bas. Ses visages, sa finesse aristocratique et son sentiment religieux plein de pudique réserve sont de qualité française. Cela peut être, comme le dit Jacques Dupont avec une louable prudence, le fait soit d'un Flamand francisé soit d'un Français ayant appris en Flandre (20).

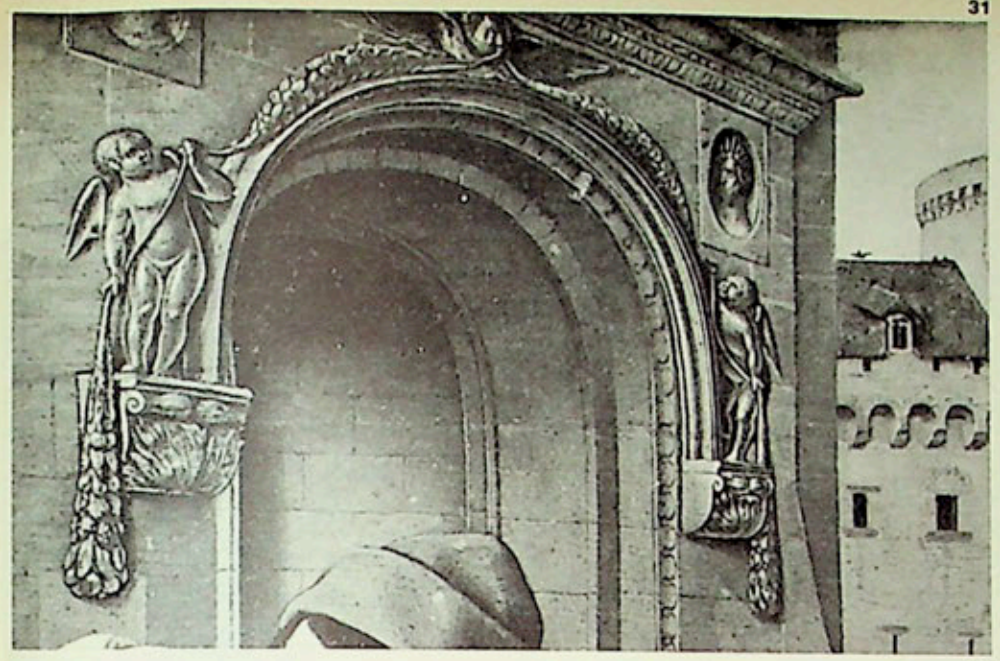
Le Portrait du *Cardinal de Bourbon*, certainement antérieur à 1488, est d'une veine analogue. Aucun élément italianisant n'y altère une allure qu'on a envie d'appeler « flamande à nuance française ». Nous nous heurtons ensuite à un hiatus de plusieurs années. La prochaine date certaine est de 1492-1493. Elle est très importante car c'est celle d'une miniature et de cinq panneaux aujourd'hui dispersés mais ayant fait partie d'un même ensemble.

La miniature (couleur fig. 2) se trouve en tête d'une copie des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* destinée à Charles VIII comme l'atteste une dédicace. Elle représente le jeune roi, suivi de deux chevaliers de l'Ordre, devant l'apparition de Saint Michel. Dans les deux chevaliers on croit reconnaître le duc Pierre de Bourbon, ce qui paraît plausible, et Etienne de Vesc, très influent au conseil royal, identification purement hypothétique. Notons que les têtes des deux compagnons du roi montrent des repentirs considérables comme si elles avaient été corrigées par le même artiste (21). Ce portrait du duc de Bourbon a été mis en rapport avec la dédicace pour affirmer que la copie des Statuts a été commandée par le duc à son peintre habituel et exécutée à Moulins. Bien que la chose ne soit pas certaine, car la dédicace ne comporte pas la moindre indication sur celui dont elle émane, cette commande est plausible. Cependant, quant au lieu d'exécution, nous n'en savons rien. Ce qui est certain c'est que le manuscrit a été délivré au roi à Paris, car il porte le *vidimus* du prévôt de Paris du 27 octobre 1493. La date de la miniature est donc certaine, elle a été exécutée avant l'automne de 1493 (et non en 1494 comme on le dit parfois). Même si on accepte comme certaine la commande de cette miniature par le duc de Bourbon, rien n'empêche de penser qu'il ait envoyé à Paris (ou ailleurs, dans une résidence royale du Val de Loire) son peintre favori, le Maître de Moulins. Nous avons une preuve de l'envoi des artistes de la cour de Moulins pour exécuter des travaux destinés à la royauté: fin 1492, la duchesse Anne de Bourbon dépêche de Moulins à Paris et de Paris à Tours son orfèvre personnel Arnoul de Viviers pour

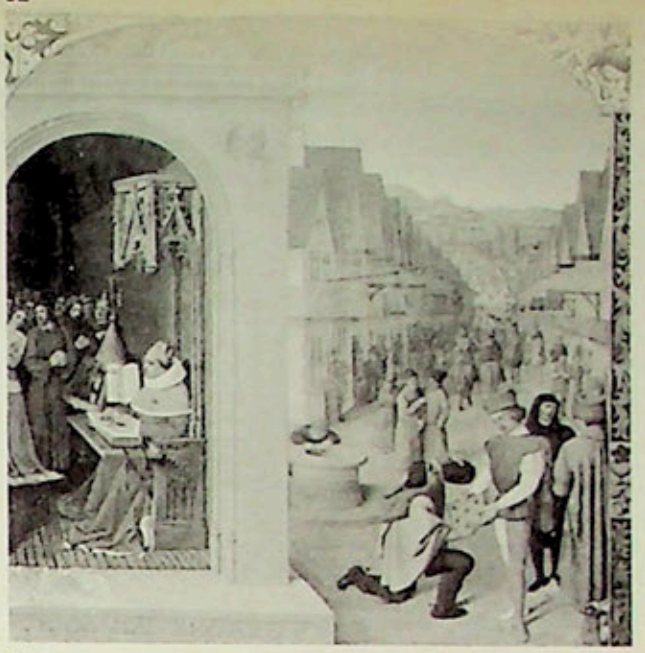
27

28

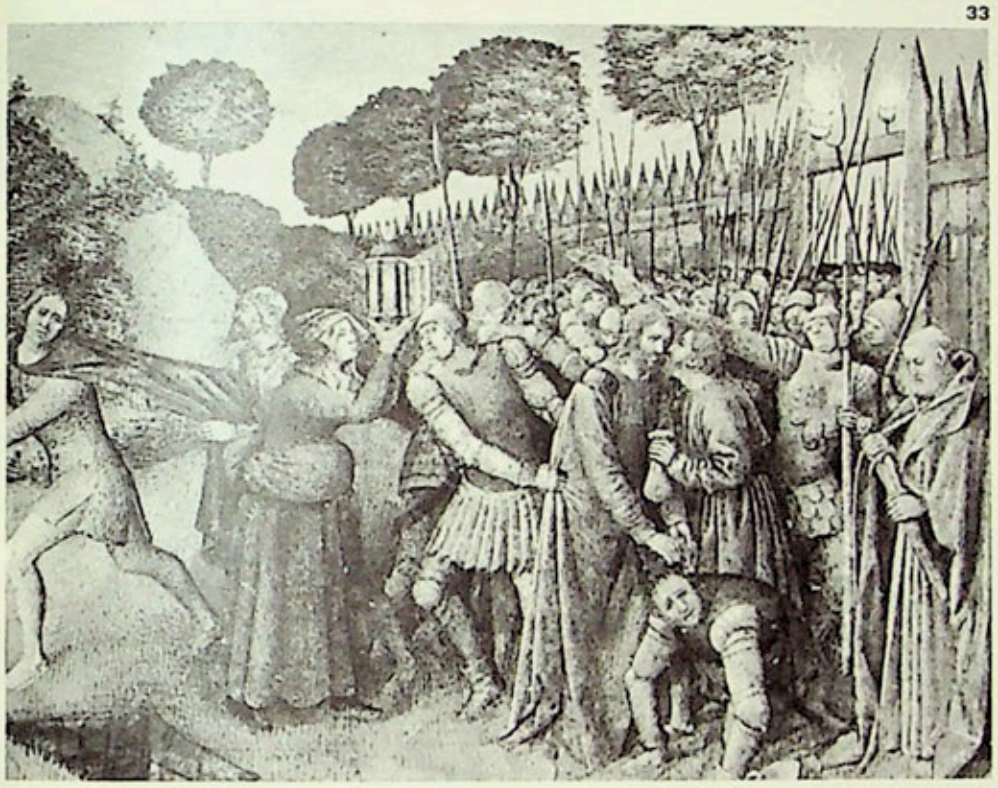




31



32



33

34

:27. *Maître de Moulins : L'Enfant Jésus. Détail de la fig. 7. Environ 1490-1495.*

:28. *Maître de Moulins : L'Enfant Jésus. Détail du* Triptyque de Moulins. *Environ 1500.*

:29. *Imitateur du Maître de Moulins :* La Nativité. *Fin du XVe siècle. Gal. P. de Boer, Amsterdam. Les personnages coupés par le cadre, le type de l'Enfant, l'ange vu de profil,* l'Annonciation aux Bergers *dans le fond indiquent que cette Nativité nocturne dérive de celle d'Autun ou d'une autre du Maître de Moulins, perdue.*

330. *J. Fouquet : L'Enfant Jésus, détail de la* Vierge aux Anges *du Musée d'Anvers. Environ 1450-1455.*

331. *Maître de Moulins : Putti et médaillons à l'antique. Détail de la* Rencontre à la Porte Dorée. *1492-1493. Nat. Gallery, Londres.*

332. *J. Fouquet : Architecture avec médaillons à l'antique. Détail d'une miniature du* Boccace. *1458. Munich. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. gall. 369, fol. 10.*

333. *J. Fouquet : L'Arrestation du Christ.* Heures d'Etienne Chevalier. *Environ 1450-1455. Musée Condé, Chantilly.*

334. *L'Arrestation du Christ. Détail du* Jardin des Oliviers, *fig. 10.*

qu'il exécute une vaisselle destinée au dauphin Charles Orland qui venait de naître. Il est donc très vraisemblable que le Maître de Moulins soit venu auprès de Charles VIII pour peindre son portrait; on peut même imaginer aisément qu'ayant exécuté la miniature loin de Moulins, il eût corrigé d'après nature les portraits du duc de Bourbon et de son compagnon à une occasion ultérieure.

Dans cet ouvrage d'une technique inhabituelle à l'artiste, où les repentirs sont nombreux, les formes perdent la fermeté de surface et l'élégance du contour qui frappent dans ses tableaux de chevalet, tandis que les portraits, directement réalistes et quelque peu patauds, paraissent trahir une influence passagère de Perréal, le spécialiste prisé du portrait en miniature.

Or, c'est dans cette peinture que nous discernons pour la première fois une trace concrète de l'influence de Fouquet chez le Maître de Moulins. Le cadre peint de la miniature, de style Renaissance, comporte des pilastres cannelés proches de ceux qui peuplent les enluminures de l'école de Tours et de Bourges; les *putti* avec des guirlandes s'inspirent visiblement de ceux que Fouquet a multipliés dans les *Heures d'Etienne Chevalier*. Et nous verrons que la même année ou l'année précédente ces motifs réapparaissent dans un retable que notre peintre a eu à exécuter, sans doute à Moulins, pour le duc et la duchesse de Bourbon. La date de ce retable vient de nous être révélée grâce à une découverte de laboratoire, assez sensationnelle.

Tirant des conclusions d'une constatation radiographique faite par Madame Hours, qui prouvait que le petit *Portrait d'Enfant en prière* n'était en réalité qu'un fragment et non un portrait indépendant, Madame Reynaud établit avec certitude que cet enfant figurait à l'origine derrière Anne de Bourbon dans son portrait du Louvre (dont on savait qu'il était coupé) (22). La composition de ce portrait comparée à celle de son pendant, le portrait du duc de Bourbon, montre, en effet, que derrière la duchesse le peintre a réservé plus de place que derrière son mari. Nul doute n'est plus possible: le petit enfant en blanc n'est autre que l'unique enfant du couple ducal, Suzanne de Bourbon, âgée d'un à deux ans environ: ce qui date les deux portraits du Louvre de la fin de l'année 1492 ou de

DU NOUVEAU SUR LE MAITRE DE MOULINS

1493. Or, les observations de Max Friedlaender, de Jacques Dupont et d'Albert Châtelet ont abouti à la conclusion inévitable que ces deux tableaux faisaient partie d'un même ensemble que la *Rencontre à la Porte Dorée* de Londres et l'*Annonciation* de Chicago. Deux reconstitutions de cet ensemble ont été proposées récemment, toutes deux partant de l'idée qu'il s'agissait d'un triptyque à volets pliants. Elles ne me paraissent pas satisfaisantes car chacune d'elles se heurte à une difficulté considérable (23). A mon avis, ce retable n'avait pas la forme d'un triptyque à volets mobiles mais il était un retable accessible de deux côtés, un panneau oblong peint sur ses deux faces de deux compositions tripartites: d'un côté, la *Porte Dorée*, un sujet sacré (découpé et perdu) flanqué de Charlemagne et de Saint Louis, l'*Annonciation*; de l'autre côté, un sujet sacré au centre (découpé et perdu) avec, à gauche et à droite, les portraits du couple ducal en oraison. Des retables tripartites, à l'italienne, se rencontrent non seulement aux Pays-Bas (chez Memling) mais aussi en France et, précisément, en Touraine et dans l'entourage du Maître de Moulins, tels les retables de Loches (1485) et du Musée de Moulins (24).

D'autre part, Memling (que le Maître de Moulins a regardé de près) a peint plusieurs panneaux tripartites où des donateurs à mi-corps, devant une baie s'ouvrant sur un paysage, tout comme le duc et la duchesse de Bourbon au Louvre, encadraient une Vierge à l'Enfant (25).

Quel que fût l'arrangement de cet ensemble, la *Rencontre à la Porte Dorée* et l'*Annonciation* se trouvent maintenant datées de 1492-1493. Il n'est pas inutile de rappeler ici que Max Friedlaender les datait de 1495 environ. Cette date a toujours paru trop précoce. On oubliait cependant que l'italianisme du décor s'est répandu en France avant 1500; aujourd'hui, hors de la Touraine, nous en connaissons des témoignages en Provence, chez Josse Lieferinxe (le Maître de Saint Sébastien) et chez Nicolas Dipre (26).

Comme dans le cadre de la miniature de Saint Michel, on trouve dans l'*Annonciation* un décor architectural très proche de ceux de Fouquet et de son école (le pilastre cannelé est identique à celui de la miniature) et dans la *Rencontre*, les *putti* avec des guirlandes. On trouve également dans la *Porte Dorée* des médaillons avec des têtes à l'antique

35

36

37

38

flanquant une porte, inspirés des enluminures de Fouquet (fig. 31 et 32). Dans les figures de Joachim et d'Anne une certaine simplification des silhouettes, un certain statisme monumental se laissent sentir et ils pourraient bien refléter le souvenir tout récent du vieux maître tourangeau.

Ce ne sont pas là les seules traces d'un contact avec la région qui a eu pour centres artistiques Tours et Bourges. C'est seulement sur place, à l'Hôtel Jacques Cœur, que notre peintre a pu admirer une fresque d'une beauté et d'une originalité frappantes. L'idée des anges de Moulins remplissant un espace triangulaire d'un lourd amas de draperies et éclairés d'en bas vient en effet de la voûte de la chapelle de cet Hôtel (fig. 35 et 36). Les anges de Bourges chantent la gloire de leur Reine et leur souvenir a dû s'imposer tout naturellement à l'auteur de la Vierge Glorieuse. Ils portent des banderoles très particulières, très longues, aux replis rythmiques: l'ange de l'*Annonciation* du *Vitrail des Popillons*, à Moulins, appartient à leur famille (fig. 38). Même plus tard, lorsqu'il peindra l'Annonciation en grisaille du *Triptyque de Moulins*, son auteur utilisera des enseignements qu'il a pu recueillir dans la peinture de l'école de Bourges. L'iconographie de cette *Annonciation* (fig. 37) sera très singulière car cinq anges y accompagneront Gabriel. La présence dans cette scène d'une foule angélique est très rare avant l'art de la Contre-Réforme. Le seul autre exemple qu'on en peut signaler apparait dans l'enluminure de l'école de Bourges: dans une délicieuse *Annonciation*, peinte en 1465, à Bourges ou à Mehun-sur-Yèvre, pour Charles de France, sans doute par Jean de Laval, enlumineur très original mais qui trahit des rapports avec l'école de Fouquet (27).

L'année suivante, 1494, est celle du *Portrait de Charles Orland*. On sait que le dauphin était jalousement gardé à Amboise ou à Blois. C'est seulement dans une résidence royale de la Loire qu'il a pu être peint, en décembre 1494. Comme pour la *Miniature des Statuts de l'Ordre de Saint Michel*, le peintre du duc de Bourbon a pu être dépêché pour faire le portrait du Dauphin destiné à Charles VIII alors guerroyant en Italie. Ce très beau portrait est d'une ampleur peu « gothique ». Il prend aisément une place entre l'Enfant Jésus de Fouquet (fig. 30) et les portraits d'enfants royaux que peindra bientôt Jean Clouet.

A tout cela s'ajoute le fait incontestable que l'influence du Maître de Moulins apparaît dans deux tableaux dont l'un a été peint précisément en 1494, sans doute à Tours, et l'autre très vraisemblablement dans la même région. La première de ces peintures est le très beau *Ecce Homo* du Musée de Bruxelles, œuvre documentée de Jean Hey, si proche des œuvres du Maître de Moulins qu'on peut se demander si elle n'est pas de sa main. La seconde, c'est le *Jardin des Oliviers* dont on peut affirmer qu'il est déterminé par l'art du Maître de Moulins mais avec des éléments venant de l'art de Fouquet.

Ainsi, en l'état actuel des connaissances, le Maître de Moulins fait figure d'un peintre formé aux Pays-Bas sous l'influence prépondérante de Hugo van der Goes. Peu avant 1483, il peint, sans doute en Bourgogne, la *Nativité d'Autun*, encore imprégnée de cet enseignement. Mais dans ce tableau, dont le langage pictural est flamand, le ton humain et spirituel est français. Il s'agit donc d'un peintre soit né en France, parti jeune aux Pays-Bas et rentré dans sa patrie; soit d'un Néerlandais venu en France, assez jeune pour être rapidement francisé. Retour d'un Français ou émigration d'un Flamand, la date de cet événement ne saurait être antérieure à 1480, car notre artiste connaît les dernières œuvres de Van der Goes; elle ne saurait être postérieure à 1483, l'année de la mort du Cardinal Rolin qui figure dans la *Nativité d'Autun*. Qu'on n'objecte pas à l'hypothèse d'une origine flamande la courte durée de cette période: un jeune artiste étranger de grande envergure, c'est-à-dire de grande sensibilité, est parfaitement capable de s'assimiler en deux ans l'atmosphère spirituelle de son pays d'adoption. Que savons-nous de la durée du séjour en France du Flamand Jean Clouet avant qu'il ne nous donne des portraits dont il n'y a pas d'équivalent aux Pays-Bas et qui sont français par excellence? Le Maître de Moulins fait partie de toute une famille d'artistes qui ont superposé à leur vocabulaire pictural flamand un désir d'embellissement et de grâce essentiellement latin et dont les membres

(Suite en page 65.)

39

35. *Maître de Moulins : Un ange du* Triptyque de Moulins.

36. *Maître de Jacques Cœur : Un ange de la fresque ornant la voûte de la chapelle de l'Hôtel J. Cœur, à Bourges. Env. 1450-1453.*

37. *Maître de Moulins :* Annonciation *du* Triptyque de Moulins. *Les deux volets désencadrés et juxtaposés. Coupés en haut et en bas, ils étaient à l'origine plus hauts que le panneau central.*

38. *Annonciation du* Vitrail des Popillons. *Voir la légende de la figure 24.*

39. *Le* Triptyque de Moulins *ouvert. Ses trois panneaux désencadrés sont juxtaposés. On voit que la composition de la* Vierge glorieuse *est arrondie en haut, ce qui correspond à son cadre d'origine (voir figure 9).*

LE CONSUL SMITH

Jean-François Revel

Ce diplomate — qui représentait l'Angleterre auprès de la Sérénissime — fut un collectionneur passionné et un grand marchand.

Dans son *Voyage en Italie*, Gœthe note, à la date du 8 octobre 1786, qu'il est allé, pendant son séjour à Venise, sur la tombe d'un certain Smith, en signe d'hommage: « Sur le Lido, non loin de la mer, est le cimetière des Anglais et, plus loin, celui des Juifs, ni les uns ni les autres ne pouvant reposer en terre bénite. J'ai trouvé le tombeau du noble consul Smith et celui de sa première femme. C'est à lui que je dois mon Palladio, et je lui en ai rendu grâce sur sa tombe profane. » Qu'avait fait ce Smith, mort en 1770 presque centenaire, après avoir été consul d'Angleterre à Venise en des temps qui devaient paraître à Gœthe bien reculés, pour mériter ce geste vénérateur? Aux yeux de Gœthe, la gloire de Smith était d'avoir réédité les *Quatre Livres sur l'architecture* d'Andrea Palladio en reproduisant exactement l'édition originale de 1570 *in folio*, et même en l'améliorant sans la trahir: en effet, à Padoue, le 27 septembre 1786, Gœthe écrivait: « Je possède enfin les ouvrages de Palladio: non pas l'édition originale, que j'ai vue à Vicence, et dont les estampes sont gravées sur bois, mais une copie exacte, un véritable *fac-simile* sur cuivre, que nous devons aux soins d'un homme éminent, M. Smith, de son vivant consul anglais à Venise. Il faut reconnaître que depuis longtemps les Anglais ont su apprécier le beau et qu'ils ont une manière grandiose de le propager. » Ce n'est certes pas la première fois que le consul Smith apparaît dans les récits d'un voyageur ou dans les lettres d'un amateur d'art. Dès 1740 environ, il est une sorte d'institution vénitienne et européenne à la fois, l'homme qu'il faut aller voir quand on passe à Venise, celui qui organise le voyage de Canaletto en Angleterre et fournit en tableaux et en livres aussi bien les collections de son propre souverain, George III, que celles de l'Electeur de Saxe. Goldoni lui dédie sa comédie *Il Filosofo Inglese*, Mariette le mentionne comme un important vendeur de tableaux, le Président de Brosses comme un des principaux bibliophiles de son temps, Horace Walpole comme un commerçant déguisé en collectionneur, — il l'appelle « le marchand de Venise », — et comme un imbécile dont la culture n'est qu'apparence et façade: « ... *such known and learned men as Mr Smith the merchant of Venice. My dear Mr Chute* », écrit-il à Horace Mann en 1744: « *how we used to enjoy the title page of his understanding!* » Walpole rappelle à son correspondant combien Smith avait été fâché lorsqu'après leur avoir montré à tous deux sa collection de Sebastiano Ricci, il s'était entendu dire par Mann, devant un Guido Reni, qu'enfin il compensait avec ce dernier tableau toutes les croûtes qu'il leur avait fait voir: « *Do you remember how angry he was when showing us a Guido, after pompous rooms full of Sebastian Riccis, which he had in mind to establish for capital pictures, you told him he had now made amends for all the rubbish he had showed us before.* » En quoi nos deux rieurs se trompaient: car le « Guido Reni » en question n'est qu'une faible copie, alors que les Sebastiano Ricci sont, dans leur style, d'une qualité dénotant chez Smith un goût et un discernement personnels.

1

Lady Mary Montagu, dans ses lettres si brillantes et souvent si méchantes, elle aussi nous dépeint Smith comme un lourdaud indiscret, soucieux de rendre de petits services pour se ménager la possibilité d'en demander de grands, et surtout évoluant dans un milieu des plus louches. En effet, en 1758, Smith épouse la sœur d'un nommé John Murray, alors ministre d'Angleterre à Venise, son supérieur hiérarchique en quelque sorte, dont Lady Mary Montagu écrit: « C'est un individu scandaleux, dans tous les sens du mot. Je ne me risquerais pas à lui confier un sequin à changer. Il est méprisé par le Gouvernement parce qu'il se livre à la contrebande, sa profession d'origine, et il est toujours entouré de pourvoyeurs et d'entremetteurs, qui sont ses conseillers privés. » On doit à la vérité de dire qu'hélas le consul Smith semble avoir figuré quelque peu au nombre de ces derniers, si l'on en croit Casanova, qui fait l'éloge, tout d'abord, de John Murray, d'un point de vue il est vrai entièrement opposé à celui de l'épistolière anglaise: « M. Murray, ministre résident d'Angleterre, bel homme, plein d'esprit, savant, et prodigieusement amateur du beau sexe, de Bacchus et de la bonne chère, entretenait la célèbre Ancilla, qui, m'ayant trouvé à Padoue voulut me faire faire connaissance avec lui. Ce brave homme, après trois ou quatre soupers qu'il me fit faire avec lui, devint mon ami dans le même goût à peu près que l'Ambassadeur l'avait été [le Cardinal de Bernis], avec la seule différence que celui-ci aimait à être spectateur et celui-là aimait de faire lui-même le spectacle. Je n'étais jamais de trop dans ces ébats amoureux..., mais je ne leur ai jamais donné la satisfaction de me mêler aussi dans leurs combats. » Fort bien! Plus loin nous tombons sur Smith en personne confident de Murray lorsque celui-ci entreprend de séduire la nonne M. M.: « Il y a six mois, dit Murray à Casanova, que je me suis trouvé à la porte du Couvent avec Smith notre consul... Ayant vu, entre dix et douze nonnes, la religieuse en question, j'ai dit à Smith que je n'hésiterais pas un seul instant à donner cinq cents sequins pour l'avoir deux ou trois heures avec moi. » Ajoutons, pour achever de noircir le

1 Les armes du Consul Smith, *sur la page de titre de son album de caricatures. Plume et bistre rehaussé d'aquarelle et d'or. 50,9×37,3 cm. Windsor, Royal Library. Toutes les œuvres illustrant cet article ont appartenu au Consul Smith. La plupart d'entre elles, achetées par George III, sont aujourd'hui conservées dans les collections royales d'Angleterre.*

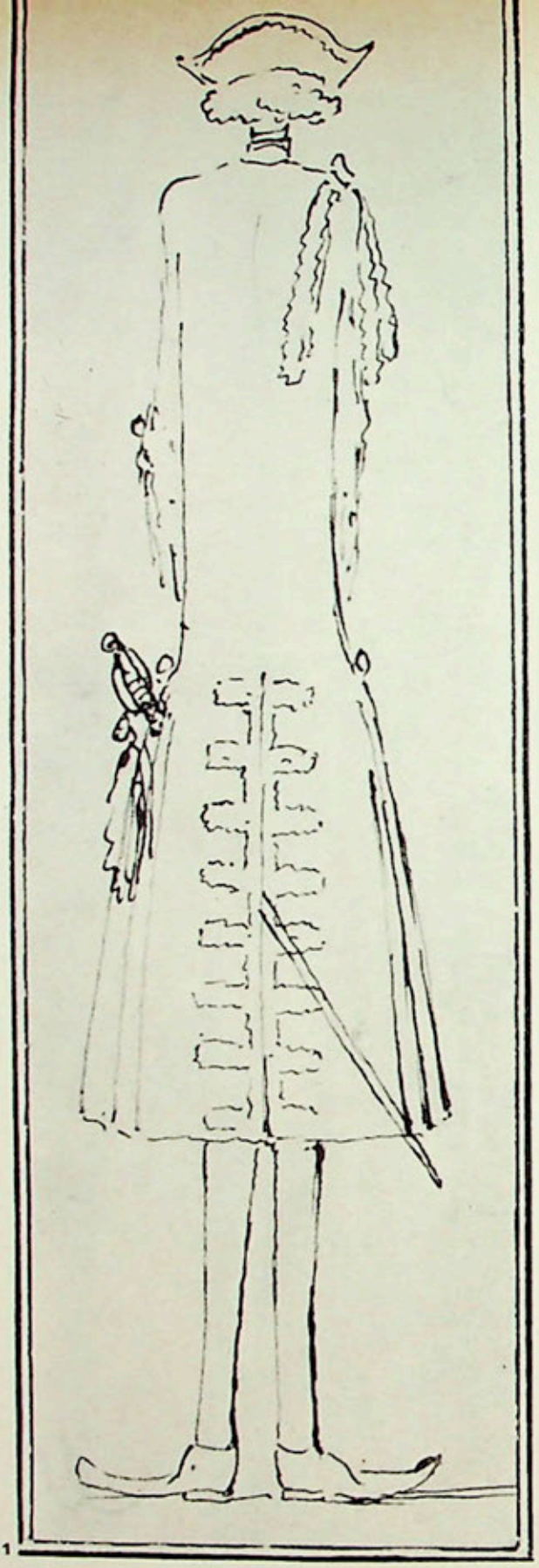
2 *Antonio Canaletto :* Les *Procuratie Vecchie*, vues de la Piazzetta. *Plume et crayon. 23,3×18,8 cm. Windsor, Royal Library.*

portrait de Smith, qu'il ne passait pas — Walpole nous l'a dit — pour désintéressé, que certains contemporains l'accusent même d'avoir exploité Canaletto, d'avoir épousé une première femme (une ancienne chanteuse d'opéra devenue folle) à cause de son immense fortune, et une seconde à cause de ses relations. « Il a épousé dernièrement (nous dit encore Lady Montagu), la sœur de Murray, une superbe vierge de quarante ans, qui, ayant refusé tous les pairs d'Angleterre parce que la délicatesse de sa conscience lui interdisait d'accorder sa main tant que son cœur restait inébranlé, était demeurée sans mari, jusqu'à ce que les charmes de ce gentleman exceptionnel, M. Smith, qui n'a que quatre-vingt deux ans, l'eussent déterminée à se décider enfin. » Smith apparaît d'ailleurs souvent en amoureux dans la petite chronique du temps, par exemple dans la correspondance de Justinienne Wynne, plus tard princesse des Ursins et Rosenberg. Il fait sa cour en 1753, à cette jeune personne âgée de seize ans, lui-même en ayant quelque soixante dix-sept. Elle songe à l'épouser pour s'affranchir de ses parents et être plus libre de voir celui qu'elle aime, un jeune noble vénitien nommé André Memmo, qu'elle a rencontré chez Smith lui-même. Aucun des deux projets, ni celui du mariage ni celui de l'adultère, ne réussit en définitive.

On le voit: il resterait peu de chose pour perpétuer Joseph Smith dans le souvenir et surtout dans l'estime des humains si nous ne connaissions pas sa bibliothèque et ses collections de peintures qui, par bonheur, au lieu d'être dispersées, furent vendues en bloc à George III en 1762. Elles se trouvent encore, en grande partie, dans les collections royales. La bibliothèque contenait non seulement les livres, mais les albums de dessins de Smith, aujourd'hui à Windsor, notamment les *Experimenta et Schedae* de Canaletto. Un catalogue, *Bibliotheca Smithiana*, en avait été imprimé en 1755. Smith réunit d'autre part une collection de pierres précieuses, dont il fit également imprimer un catalogue, intitulé *Dactyliotheca Smithiana*, illustré par Anton Francesco Gori, de Florence. L'ensemble fut vendu au roi pour vingt mille livres sterling, soit environ quatre millions six cents mille francs 1963.

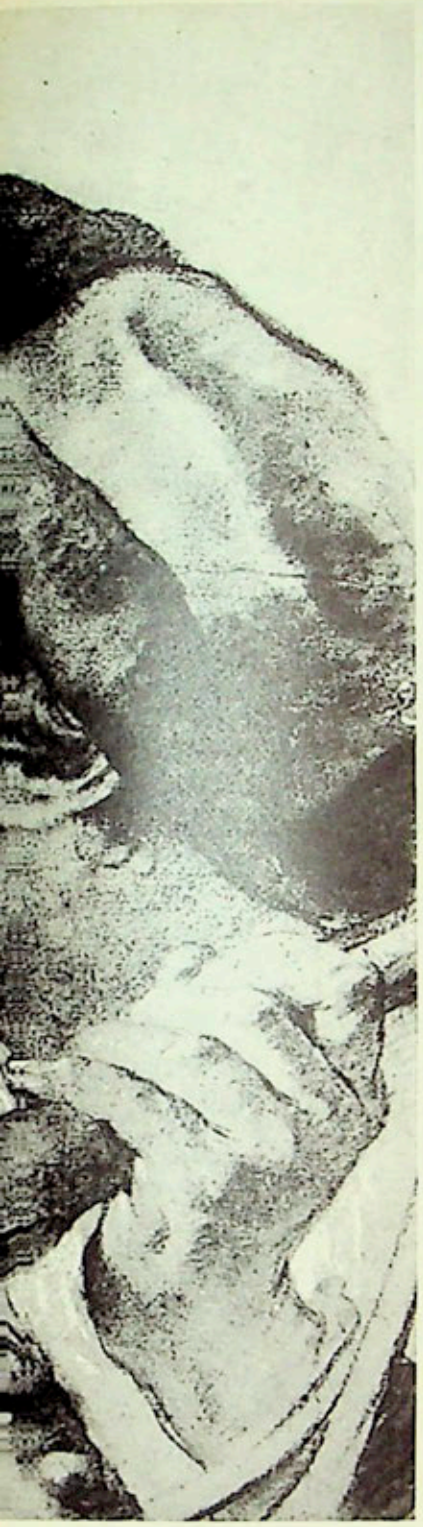
Mais Smith ne fut pas seulement collectionneur et revendeur, il entretint des rapports avec les artistes de son temps, surtout avec Canaletto, joua un rôle de commanditaire, de propagateur de l'art vénitien vivant, en plus de son rôle d'éditeur et d'« animateur culturel » dans le retour à Palladio et au goût palladien.

Lui reprocher comme l'a fait Walpole, d'avoir tiré profit de ces diverses opérations, ne peut provenir que d'un malentendu. Smith fut avant tout un professionnel du commerce de l'art et des éditions rares (allant, dans la bonne

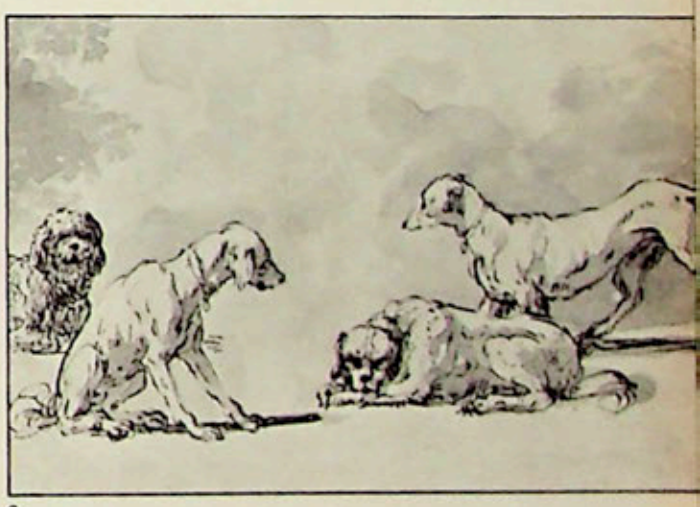


1

2



5



6

1 *Marco Ricci:* Le chanteur Farinelli en habit de gala. *Caricature de l'album du Consul Smith. Plume et encre brune. 21,7×6,7 cm. Windsor, Royal Library.*

2 *G. B. Piazzetta:* Têtes d'un chasseur et d'une jeune paysanne. *Fusain rehaussé de blanc sur papier teinté. 38,5×30,3 centimètres. Windsor, Royal Library.*

3 *Giovanni Bellini:* L'Agonie au Jardin des Oliviers. *Bois. 81×127 centimètres. Hampton Court, Collections Royales.*

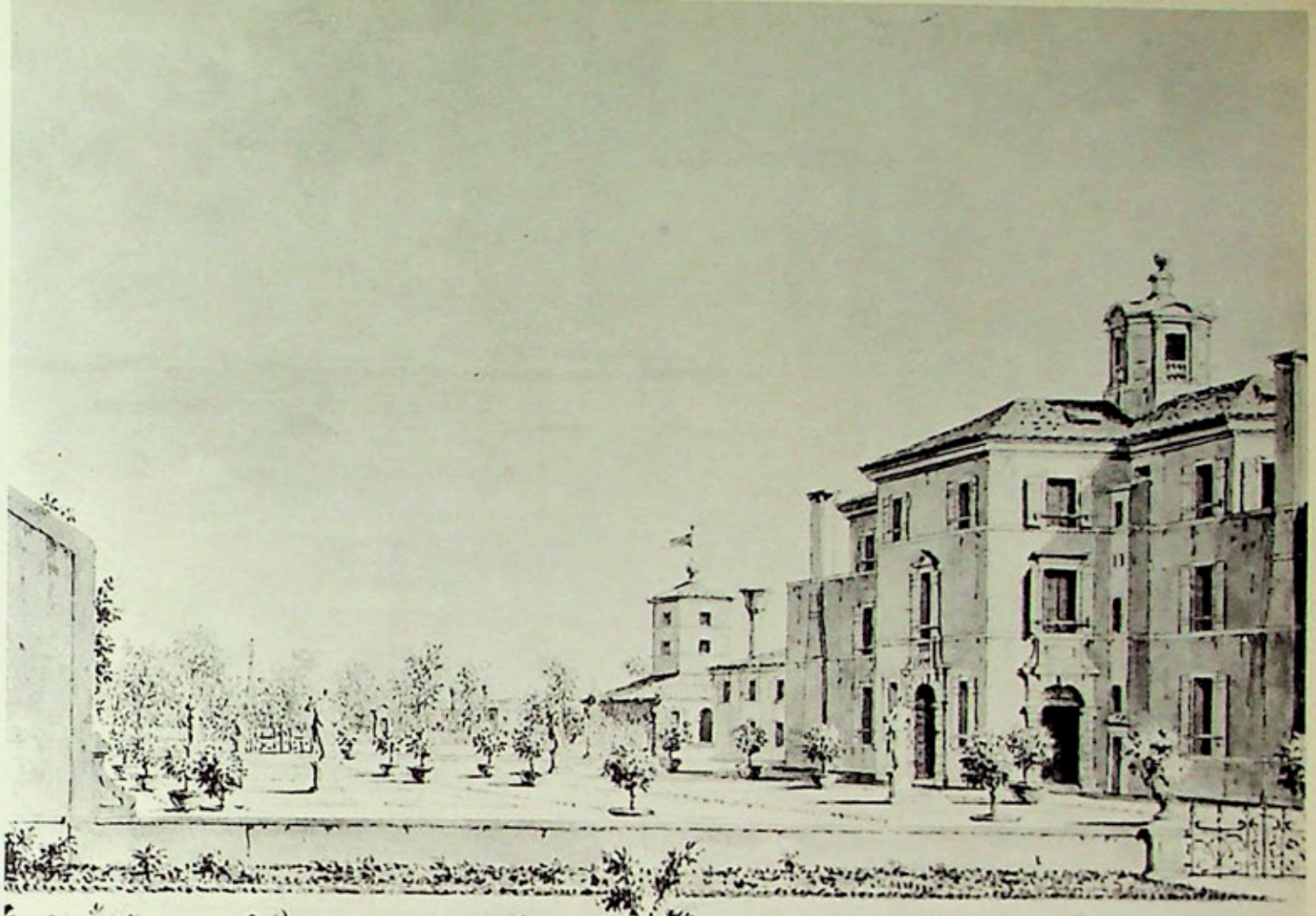
4 *Rembrandt:* La Concorde de l'Etat. *Bois. 74,6×101 cm. Rotterdam, Musée Boymans-Van-Beuningen.*

5 *G.-B. Castiglione:* Pan et Syrinx. *284×437 centimètres. Windsor, Royal Library.*

6 *Sebastiano Ricci:* Chiens. *Fusain plume et lavis gris. 18,9×27,3 centimètres. Windsor, Royal Library.*

Canaletto : Régate sur le Grand Canal. *Huile sur toile. 77 × 126 cm. Windsor. Collections Royales.*

A. Visentini: La villa du Consul Smith à Moggiano. *Fusain et lavis gris. 23,2× 27,4 cm. Windsor, Royal Library.*



L. Carlevaris: Un port avec un arc de triomphe antique. *99× 145 cm. Windsor, Collections Royales.*

1

1 *P. Longhi :* Colin-maillard. *Bois. 47,5 × 145 centimètres. Windsor, Collections Royales.*

2 *Fr. Zuccarelli :* Paysage avec des pêcheurs. *Toile. 37×49 cm. Windsor, Collections Royales.*

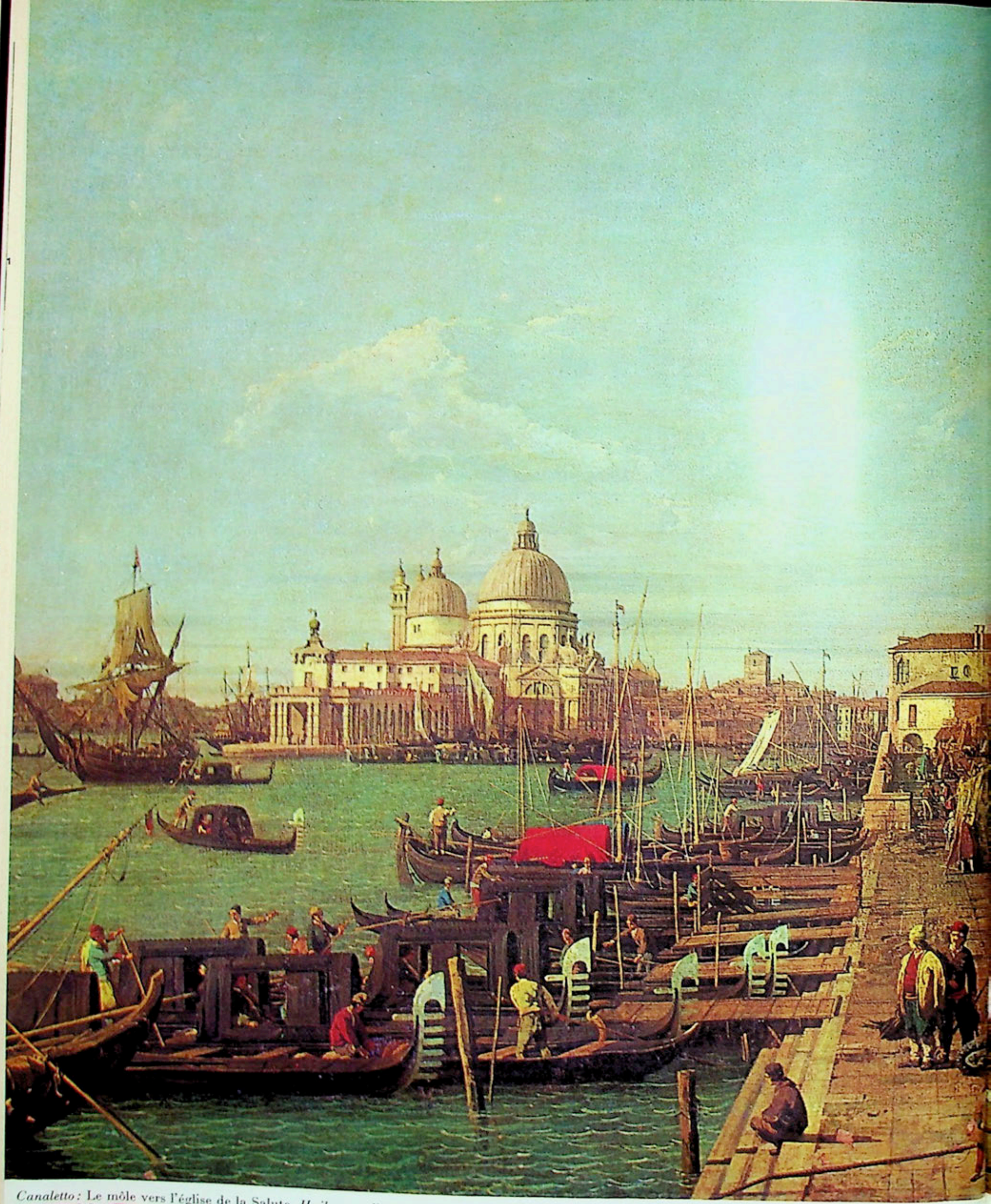
3 *A. M. Zanetti :* L'abbé Urbani jouant aux cartes. *Caricature de l'album du Consul Smith. Encre brune. 27,2×20,3 cm. Windsor, Royal Library.*

4 *Sebastiano Ricci :* L'Archange saint Michel. *Londres, Dullwich College Gallery.*

2

tradition du métier, jusqu'à faire fab- quer un Boccace ancien à peu près ind- cernable de l'original). Ce ne fut p- un consul collectionneur derrière leq- se dissimulait un trafiquant. Ce fut - homme d'affaires par métier, doub- d'un collectionneur par goût et q- loin d'être un diplomate de carriè- fut nommé à soixante ans pass- consul de son pays, dans la ville étra- gère où il résidait depuis plus de tren- ans, comme cela se produit souven- Ce poste convenait à la fois à sa grand- expérience du milieu vénitien et l'appétit d'honneurs qui finit tôt ou tar- par germer dans le cœur des gens d- finance. A cet égard, ses vœux furen- comblés lorsqu'il vendit sa collectio- à George III, tirant une légitim- satisfaction de l'idée que cette collec- tion, à laquelle son nom devait reste- attaché, conserverait son unité tout en- entrant dans l'histoire. Il insiste sur- le fait que son but est de la voir trans- férer « dans une résidence plus perma- nente et plus glorieuse », comme il- l'écrit au cours de la négociation, et- qu'il la vend pour cela au-dessous d- sa valeur, tant il souhaite se laver « d- soupçon mortifiant d'être animé par l- moindre idée de profit ». *(Suite p. 64.*

3



Canaletto: Le môle vers l'église de la Salute. *Huile sur toile. 110,5×185,5 cm. Ce tableau est probablement l'un des quatre Canalettos achetés par le duc de Leeds au C[illegible] S[illegible] l'une des seules peintures lui ayant appartenu qui ne soient pas dans les collections royales d'Angleterre. Rome, Coll. Leonardo Albertini*

GEORGES BRAQUE

Survenant quelques semaines après la mort du peintre, une exposition préparée depuis longtemps à Munich donne une représentation complète de son œuvre.

Georges Braque n'a jamais tenté de s'imposer à ses contemporains par un comportement spectaculaire. Son naturel réservé l'inclinait plutôt à laisser sa peinture parler pour lui. Mais la peinture de Braque est discrète et infiniment subtile; elle implique aussi des éléments qui appartiennent à un monde secret plus qu'à celui de l'évidence. Pour la comprendre, le spectateur doit accomplir un réel effort visuel. Voilà pourquoi, sans doute, l'originalité et la grandeur de Braque ne se révèlent pleinement qu'aux observateurs attentifs, à ceux qui possèdent une intuition naturelle des mystères de l'art pictural. Jusqu'en 1920 à peu près, Braque était généralement tenu pour un émule de Picasso plutôt que pour un artiste créateur d'égale importance. Aujourd'hui, cinquante ans plus tard, il est souvent cité comme une sorte de Chardin moderne, ou, selon le mot de Werner Haftmann, comme un peintre « qui reste dans la voie tracée par Chardin

PAR DOUGLAS COOPER

Page ci-contre
«La Ciotat» 1907. 71x60 cm. Collection particulière.

Ci-dessus, à gauche
« Marine ». Toile. 1932. 20 x 37 centimètres. Soleure, Collection Mr. S. Kocher.

Ci-dessus
« Marine ». 1902. Toile. 38 x 45 cm. Coll. J. Paulhan.

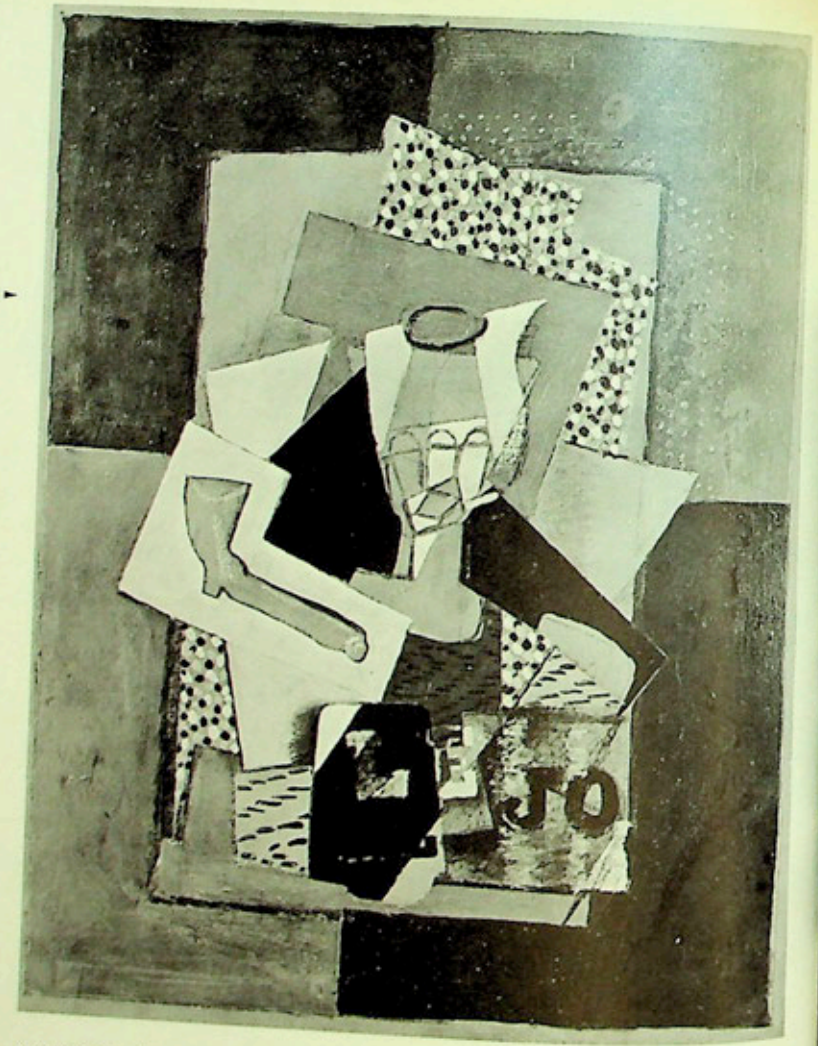
« La Barque échouée ». 1955. Toile. 24 x 41 cm. Zurich, Coll. G. Zumsteg

Page ci-contre

« Nature morte au métronome ». 1910. Toile. 81 x 54 cm. Collection particulière.

« Verre et pipe ». 1917. Toile. 55,3 x 43 centimètres. Londres, Grosvenor Gallery. ←

« Compotier et verre ». 1912. Papier collé et fusain sur papier. 60 x 44 cm. Coll. part. ↑



et Corot, celle d'un lyrisme classique et mesuré ».

Un tel jugement est à la fois superficiel et injuste pour le grand artiste, d'une originalité indéniable, auquel nous devons quelques unes des peintures les plus admirables et les plus stimulantes du XXe siècle.

La vision de la réalité qui est celle de Braque a toujours été extrêmement personnelle. Sa virtuosité technique est incomparable. Il a suivi résolument une voie qui lui est propre, sans imiter personne et sans se référer aux découvertes des autres. Enfin Braque a démontré constamment son aptitude à innover, à inventer, par sa maîtrise de la peinture et des moyens de représentation plastique. Ce sont là les qualités des grands peintres et, à la vérité, plus on regarde attentivement l'œuvre de Braque, plus on est impressionné de sa force. Il est mort depuis quelques semaines à peine, mais déjà, nous devons commencer à juger l'œuvre de sa vie comme un tout et à la considérer dans une perspective historique.

C'est pour la ville de Munich un privilège incomparable de présenter cette exposition de l'œuvre de Braque, préparée depuis plus d'un an mais dont les circonstances font aujourd'hui une rétrospective, une commémoration de l'un de nos plus grands contemporains.

Georges Braque est né le 13 mai 1882 à Argenteuil, dans la petite ville des bords de la Seine où les Impressionnistes avaient travaillé en 1870. Son père et son grand-père exerçaient là le métier de « peintre-décorateur », tout en étant l'un et l'autre d'habiles peintres amateurs. Mais le développement de Paris entraînait une diminution de travail pour les artisans d'Argenteuil et vers 1890 la famille Braque transporta son entreprise au Havre. C'est ainsi que Braque devint le Normand d'adoption qu'il resta toute sa vie. Braque avait peu de goût pour la vie scolaire mais il aimait les randonnées solitaires, la nage, le bateau, les promenades à bicyclette dans les chemins de campagne. En dehors de ces activités, il était surtout attiré par la musique, — un frère de Raoul Dufy lui apprit à jouer de la flûte, – et aussi par le dessin, pour lequel il suivait les cours du soir d'une école d'art locale. Pourtant, Braque a dû sentir très tôt sa véri-

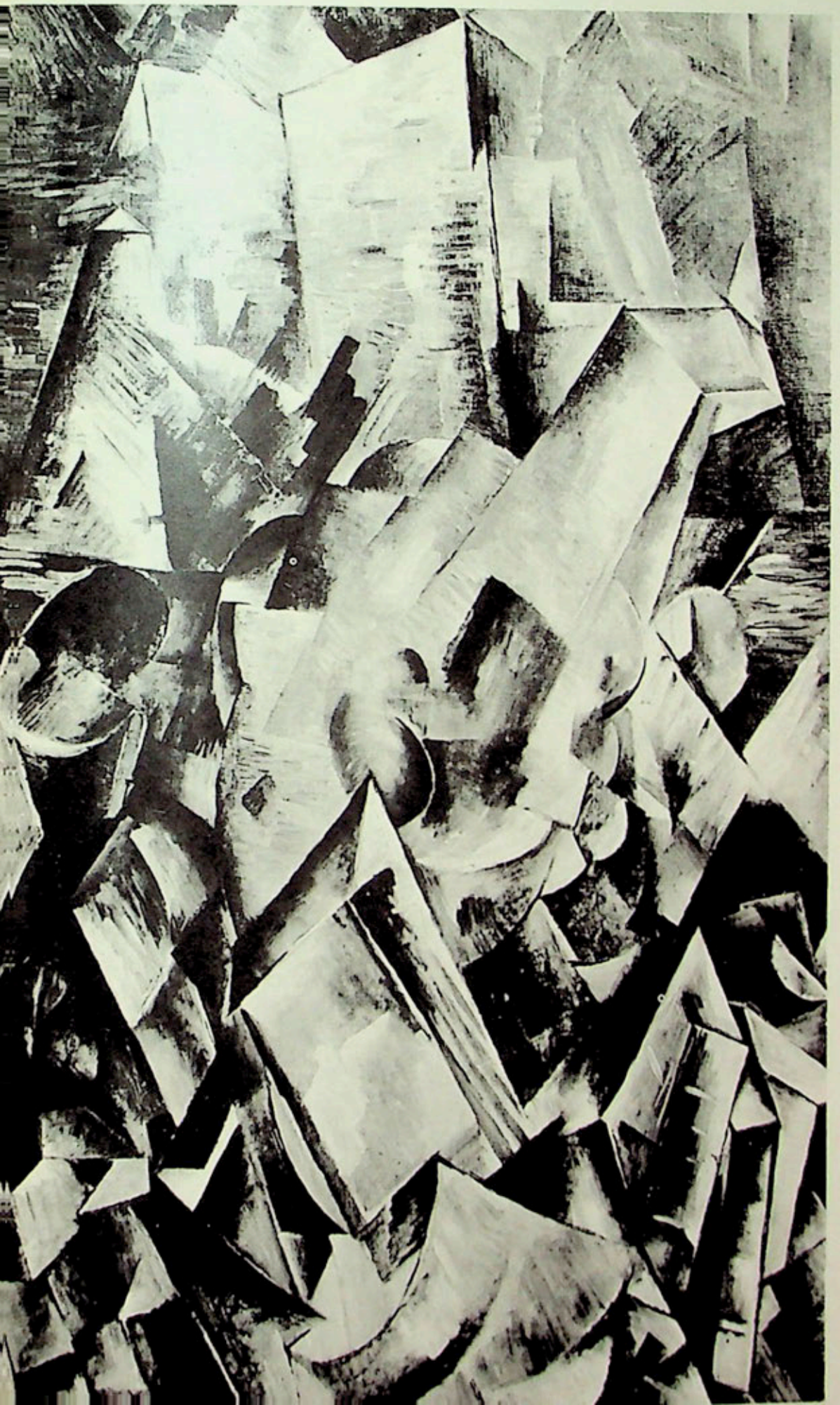


table vocation car même durant son apprentissage de peintre-décorateur, il passait une grande partie de ses loisirs à suivre des cours d'art et, vers 1900, avait déjà commencé à peindre pour son propre plaisir.

Braque a dit, — et cela est caractéristique de son attitude: « Je n'ai jamais eu l'idée de devenir peintre, pas plus que de respirer. De ma vie, je n'ai le souvenir d'un acte volontaire... Cela me plaisait de peindre et je travaillais beaucoup... Quant à moi, je n'ai jamais eu un but en tête. Le but est une servitude, a écrit Nietzsche je crois, et c'est vrai. C'est très mauvais quand on s'aperçoit qu'on est peintre... Si j'ai eu une intention, elle a été de m'accomplir au jour le jour... Chemin faisant, je continue, voilà ». Pourtant, Braque, après son service militaire, persuada ses parents de le laisser quitter l'affaire familiale pour devenir « artiste-peintre ». Muni d'une petite pension, il s'installa à Montmartre à la fin de 1902 et se mit à suivre des cours jusqu'à ce que, au bout de deux ans, il se rende compte que les écoles ne pouvaient plus rien lui apprendre. Il loua alors un atelier et commença à travailler seul. Durant ces premières années à Paris,Braque ne cessa de compléter son éducation artistique en fréquentant le Louvre, le Luxembourg, aussi bien que les marchands de tableaux et les Salons d'« Avant-garde ». C'est ainsi qu'il vit un important groupe de peintures de Cézanne au Salon d'Automne de 1904, tandis qu'en 1905, ses amis Friesz et Dufy l'introduisirent dans le « milieu » des Fauves. Et Braque, qui, dès le départ, méprisait « la peinture officielle », découvrit les possibilités de la couleur pure, une certaine conception esthétique de la peinture et les plus récents développements de l'art indépendant. La période « fauve » de Braque ne

explora ainsi toutes les ressources picturales qui s'offraient à lui avant d'arriver à une synthèse finale de ses découvertes. Les premiers signes de cette synthèse apparaissent dans son œuvre de 1937-1938, qui constitua à la fois un aboutissement et un point de départ. Durant les vingt-cinq dernières années de sa vie, Braque a approfondi cette attitude de plus en plus visionnaire devant le monde qui lui a inspiré ses dernières grandes œuvres.

« Ce qui m'a surtout attiré durant toute ma vie, c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais », a dit Braque. En 1910-1911, Braque s'en tient à un espace pictural limité par un arrière-plan parallèle, très proche de la surface de la toile, contre lequel les objets ressortent comme en relief. Après 1920, il accroît progressivement l'élément spatial dans ses toiles, commençant par les demi-volumes du bas-relief, pour aboutir à un espace articulé comme les feuilles d'un paravent. Braque en arrive ainsi à la représentation de l'espace total contenu dans les quatre murs d'une pièce, il peut même ouvrir une fenêtre sur le monde extérieur, sans perdre de vue les objets placés à portée de la main ou entrer dans les complications de la peinture atmosphérique. Il a dès lors pleinement atteint son but. Mais il a dû accepter par contre que certains éléments dans ses tableaux aient (pour des raisons essentiellement picturales) un caractère équivoque ou ambigu, ce qui leur donne quelque chose d'ésotérique. Mais, comme Braque est le premier à le reconnaître, « A toute acquisition répond une perte équivalente: c'est la loi des compensations ». Il est donc difficile d'analyser la composition et le contenu de ses œuvres postérieures à la guerre, et le spectateur doit se contenter de continuer à regarder jusqu'à ce que la signification du tableau se révèle de lui-même. Mais cette révélation viendra inévitablement, parce que « La magie est l'ensemble de moyens qui suscite la crédulité ».

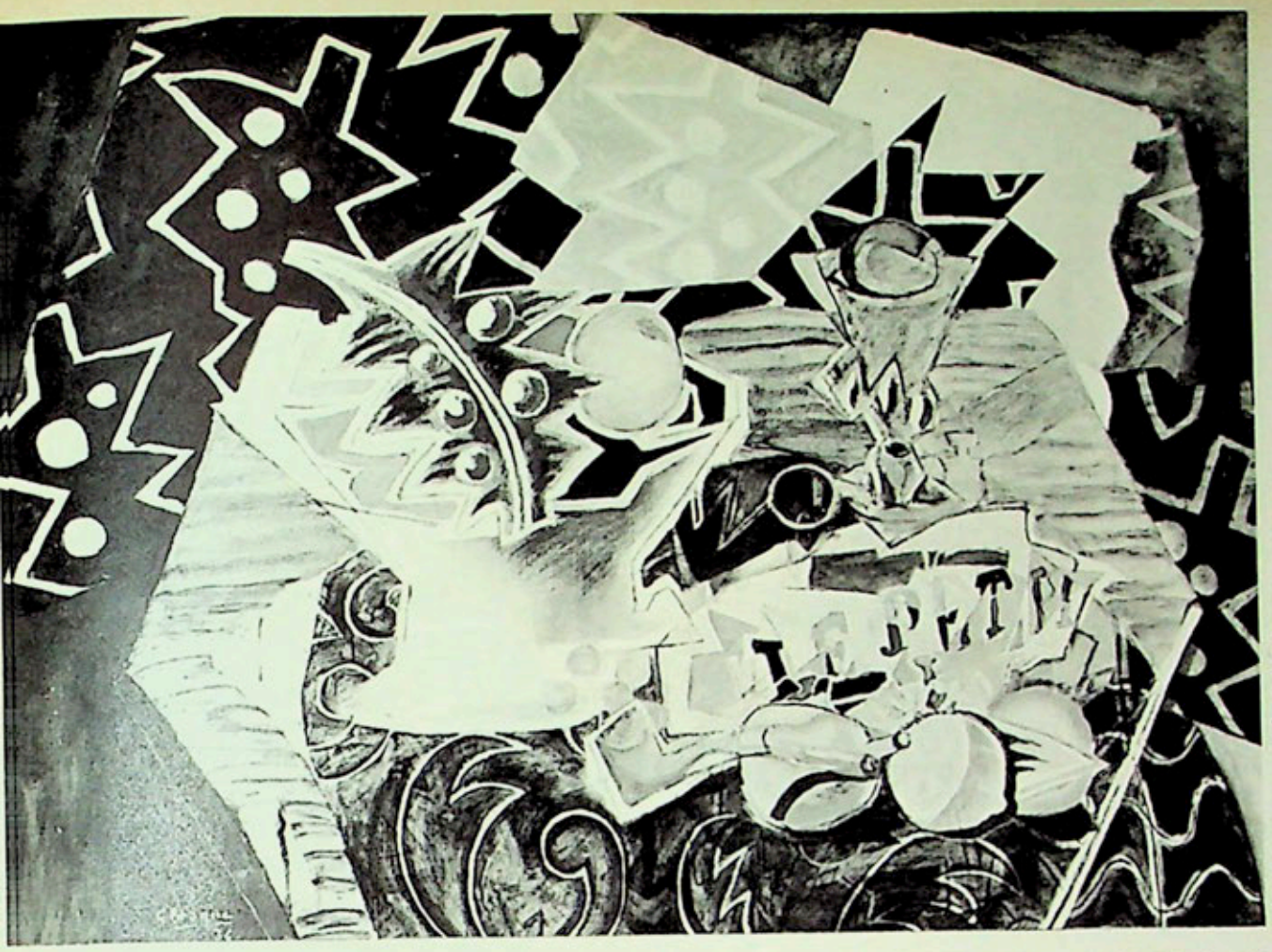
C'est dans la nature morte que le génie de Braque a trouvé sa meilleure expression: rarement la peinture a été employée à conférer un tel pouvoir d'enchantement aux choses

les plus humbles: miches de pain, couteaux, paquets de cigarettes, fruits, fleurs, ustensiles domestiques. Quel autre peintre a su rendre avec tant d'éclat, et tant de simplicité à la fois, la subtile différence de matière qui distingue un objet d'un autre? Braque peut rendre le brillant d'une cruche, le velouté d'une pêche, la peau rugueuse d'un citron, le souffle du vent sur un champ de blé ou la mollesse aqueuse d'une huître avec une telle « présence » qu'on croirait les toucher.

Braque nous emmène dans le salon et dans la cuisine, dans la chambre à coucher et dans la salle à manger, dans son atelier même à la recherche d'expériences visuelles. Aucun objet, si humble soit-il, qui ne trouve place dans l'une ou l'autre de ses toiles. Braque n'a pas de recette de beauté, pas de formule de composition. Son œuvre est libre de toute « idée préconçue », et il revient sans cesse au même sujet avec la volonté d'extraire jusqu'aux derniers vestiges de ses ressources picturales. « Il ne faut pas « penser en tableau » comme il arrive à beaucoup de jeunes maintenant. Il faut se laisser imprégner par les choses, il ne faut jamais couper le rapport avec elles et il faut les laisser devenir tableau quand elles voudront », dit Braque. Ses œuvres ne recèlent pas d'énigmes, pas de références philosophiques obscures, pas de sens cachés ni de symboles. Ainsi, il n'est pas nécessaire de s'interroger sur la juxtaposition d'un profil dans l'ombre et d'une figure de face éclairée, ni même sur la présence de l'oiseau dans les « Ateliers », parce qu'un tableau de Braque porte en lui sa propre réalité. Lorsqu'il peint, Braque met en lumière la poésie des choses les plus humbles et rend ainsi notre expérience du monde plus complète et plus fascinante.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition sera ouverte au Kunsthaus de Munich jusqu'au 10 décembre. Si vous ne pouvez aller la voir, étudiez le remarquable catalogue dont le texte que nous publions constitue la préface.



« Nature morte au compotier ». 1936. 60,3 x 80,6 cm. Coll. Mrs. S. S. White.

Page ci-contre

« Nature morte ». 1943-62. 46 x 65 cm. Toile. Collection particulière.

« Citrons ». 1929. Toile. 33 x 45,5 centimètres. Coll. Jacques Dubourg.

1

PAPIERS DÉCOUPÉS DE VICTOR HUGO

par Georges Herscher

1 *Victor Hugo: Négatif du découpage reproduit ci-dessous. Crayon sauce. Paris, Bibliothèque Nationale. Mss.n.a.fr.Album 13355.*

2 *Découpage. Paris, Bibliothèque Nationale. Mss.n.a.fr.Album 13351.*

3 *« Souvenir d'un burg des Vosges ». Lavis. Coll. André Dignimont.*

4 *« Le Burg ». Planche gravée par Paul Chenay pour l'album des « Dessins de Victor Hugo » publié par Castel en 1863.*

5 *Découpage. Paris, Bibliothèque Nationale. Mss.n.a.fr.Album 1335 L.*

6 *« Le nom de Victor Hugo sur un burg ». Encre, sépia, gouache et*

3

4

5

6

On pourrait croire que les créations de Victor Hugo, cent fois commentées, ne peuvent plus réserver de surprises. Sans vouloir exagérer l'importance de quelques découvertes que la préparation d'un ouvrage consacré à Hugo dessinateur nous a amenés à faire, nous pensons qu'un aspect de son œuvre plastique jusqu'ici resté dans l'ombre mérite une attention particulière.

Feuilletant deux albums conservés par la Bibliothèque Nationale (Mss., n. a. fr., nos 13 351 et 13 355), nous avions remarqué un certain nombre de découpages de mince bristol, noircis à l'encre et collés, sans ordre apparent, avec des dessins et des photographies. Comme c'est le cas d'un très grand nombre de dessins de Hugo, aucune date précise n'accompagne ces œuvres mais plusieurs indices permettent de les rattacher au début de l'exil, pendant le séjour à Jersey (août 1852 - octobre 1855) ou les toutes premières années du séjour à Guernesey. C'est donc l'époque des séances de tables tournantes, de la grande crise mystique du poète et d'une partie de son œuvre littéraire la plus ésotérique (« Ce que dit la bouche d'ombre »).

Deux œuvres nous intriguaient spécialement: un découpage (no 2) et son « négatif », obtenu à partir de la première par frottage d'un crayon sauce (no 1).

A l'occasion d'une intelligente analyse d'un « Carnet » de Victor Hugo de 1856, René Journet et Guy Robert signalaient en 1959 les Fo 32 à 35 de l'Album B. N. 13351: « formes découpées afin d'obtenir au pochoir des réserves en clair (comparer les fo 23 et 33). On trouve dans un autre album (13355, fo 112) une épreuve de la tête fantastique du fo 34 » (Notre no 2) « A cette époque, Hugo emploie fréquemment ce procédé ». Une clef était trouvée. Restait à l'utiliser.

Quelques mois plus tard, nous avons pu découvrir dans une collection parti-

7

8

culière un important paysage dessiné au lavis: « Souvenir d'un Burg des Vosges » (nº 3). La ressemblance avec notre papier découpé était éclatante et l'examen des dimensions prouvait que le burg et le nuage avaient été exécutés au pochoir.

Nous nous sommes alors piqué au jeu et avons systématiquement comparé les papiers découpés avec les œuvres achevées de Victor Hugo. Nous arrivâmes ainsi à constituer des assemblages ou même des séries, rapprochant des œuvres maintenant dispersées.

Du papier découpé déjà signalé nous apparut dériver un second dessin: celui dont nous ignorons le sort actuel, mais d'après lequel Paul Chenay, beau-frère de Victor Hugo, fit pour l'album publié par Castel en 1863, une eau-forte sans doute fidèle (nº 4). Dans cette autre œuvre, on reconnaît la forme du nuage mais le burg n'a plus qu'une tour.

Un grand découpage noir (nº 5) s'est accouplé avec « Le nom de Victor Hugo sur un burg », de la Maison de Victor Hugo (nº 6).

Pour « L'Aigle ou Projet de blason », dessin aquarellé de la Maison de Victor Hugo (nº 8), c'est dans une collection privée que nous avons trouvé le papier découpé correspondant (nº 7), collé sur une feuille blanche et signé des initiales de l'auteur.

Une série d'œuvres soulève un curieux problème. Un lien manifeste existe entre le découpage d'un album de la Bibliothèque Nationale (nº 10), un lavis collé dans un autre album (nº 9), le dessin de la Maison de Victor Hugo nommé « L'Ermitage » (nº 11) et enfin un autre dessin de la même collection intitulé par Hugo lui-même, sur le cadre: « Souvenir de Suisse — Vedette de Guillaume Tell, près d'Altdorf » (nº 12). L'Ermitage est bien certainement la représentation de la ruine de la chapelle du château Sainte-Elisabeth, située sur l'avant-port de Saint-Hélier, à Jersey, comme en fait foi une photographie prise, sans doute, par Charles Hugo (nº 13). Comment dès lors expliquer le « Souvenir de Suisse » ? Nous avons cru un moment que le cadre pouvait ne pas être celui du dessin; mais on sait que l'œuvre en question était exposée, telle quelle, dans la salle de billard de Hauteville House à Guernesey. En fait, il est probable que Hugo, séduit par une forme qu'il a eue sous les yeux ou dont il a étudié la photographie, a d'abord cherché à en fixer une image assez fidèle puis en a fait une transposition.

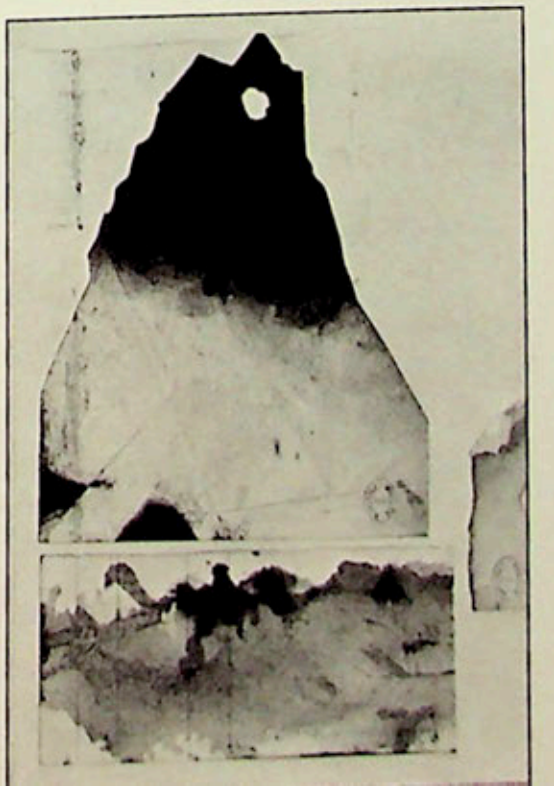
Si l'on cherche à analyser le processus adopté par Victor Hugo dans ces « variations » et dans d'autres que nous avons repérées ou qui restent à trouver on est assez embarrassé.

Les papiers découpés ne sont pas de simples pochoirs, procédés classiques des dessinateurs pour reporter un contour ou réserver une partie du papier couvert par le crayon, le fusain ou le lavis

Par ailleurs, sauf une exception, L'Aigle », Hugo paraît les avoir consi- érés plus comme des préparations ue comme des œuvres achevées, telles ar exemple que les « silhouettes » dont mode se poursuivait au XIXe siècle. i leur auteur les jugeait dignes d'être nservés c'est par l'habitude qui lui issait classer soigneusement ses « co- eaux » littéraires.

Nous n'oserions soutenir le paradoxe ivant lequel Victor Hugo manquait imagination. Nous pensons pourtant ue les découpages ont dû être pour i un des procédés sans lesquels, artiste, craignait d'affronter « le vide papier ue la blancheur défend », tout au moins and il s'agissait de dépasser la simple présentation d'un paysage ou d'un onument.

Ces papiers découpés sont donc assi- liables aux « techniques d'approche » Hugo dont il était de mode, ces rnières années, de minimiser l'impor-



7 *Découpage. Collection Georges Hugnet.*

8 *« Aigle ou projet de blason ». Plume et aquarelle. 29×22 cm. Maison de Victor Hugo.*

9 *Burg et montagne. Lavis et aquarelle. 17×18 cm. Bibliothèque Nationale. Mss.n.a.fr.Album 13351.*

10 *Découpage. Paris, Bibliothèque Nationale. Mss.n.a.fr. Album 13355.*

11

11 *« L'Ermitage ». Encre, sépia et crayon. 35×22 cm. Signé et daté « 3 7bre 1855 ». Maison de Victor Hugo.*

12 *« Souvenir de Suisse ». Sépia, gouache et crayon sauce. 22×20 cm. Maison de Victor Hugo.*

13 *Ruines de la chapelle du château Ste-Elisabeth dans l'avant-port de Jersey. Photographie prise vers 1855. Paris, Bibliothèque Nationale.*

passionnant du mécanisme de ses inventions graphiques: taches, pliages, empreintes de dentelle, frottages de plumes, dessins exécutés dans l'obscurité ou avec la main gauche. Cet arsenal de moyens propres à faire collaborer le hasard ne peut pas ne pas être rapproché de certaines démarches du surréalisme.

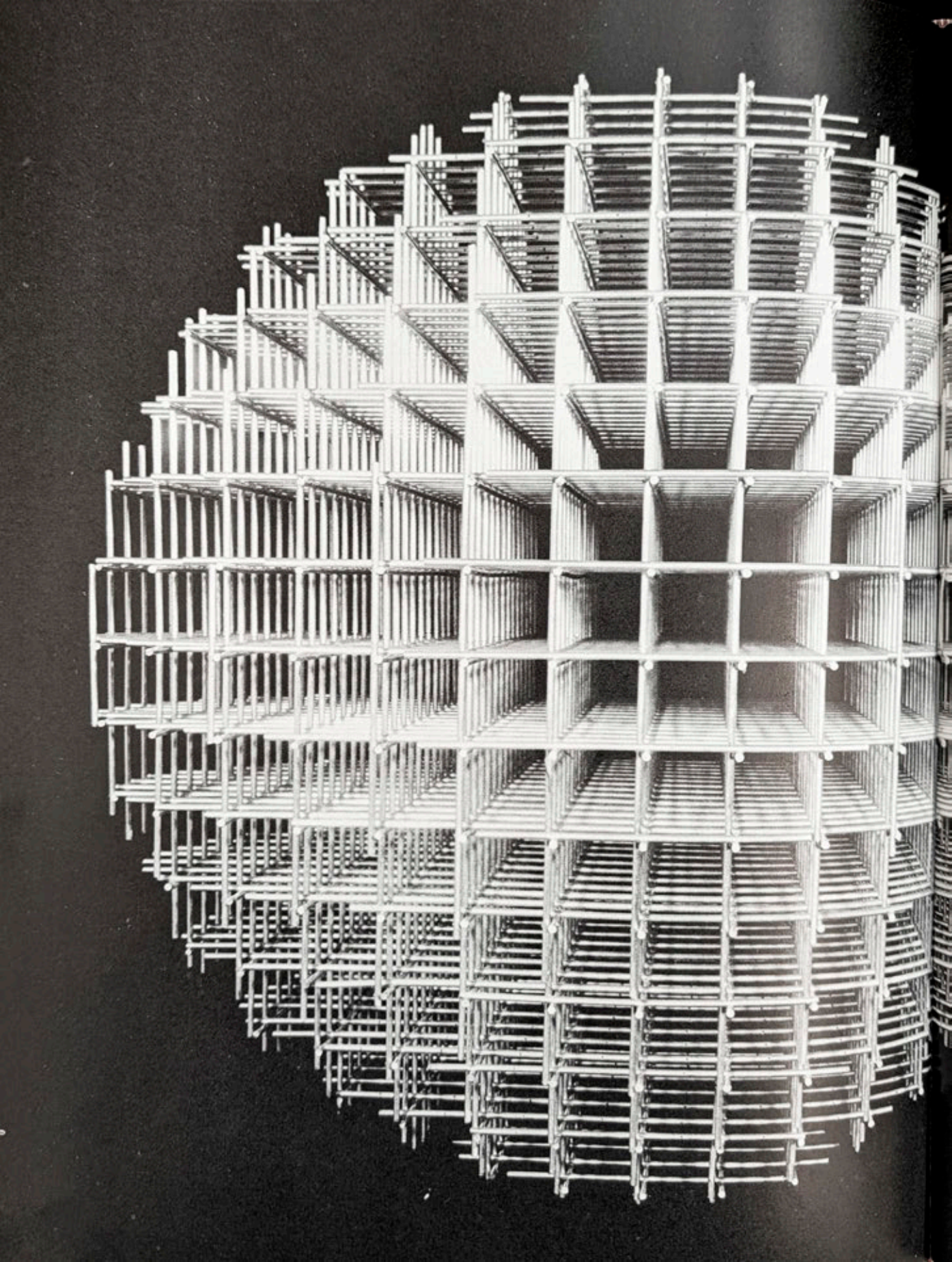
Gaëtan Picon pense que les procédés et instruments étranges auxquels recourait Hugo « sont d'abord — et quelle que soit la rive que puisse heurter leur pointe aventureuse —, substitués au moyen d'un art que l'on n'a pas eu le temps d'apprendre, les gestes et les ruses d'une impatience, d'une immédiateté ». Mais il croit aussi que « pour Hugo, les formes sont l'espace où respire, parle, regarde l'autre vie regardée ».

Pour éclairer le but inlassablement poursuivi par le poète dessinateur, recueillons ce copeau:

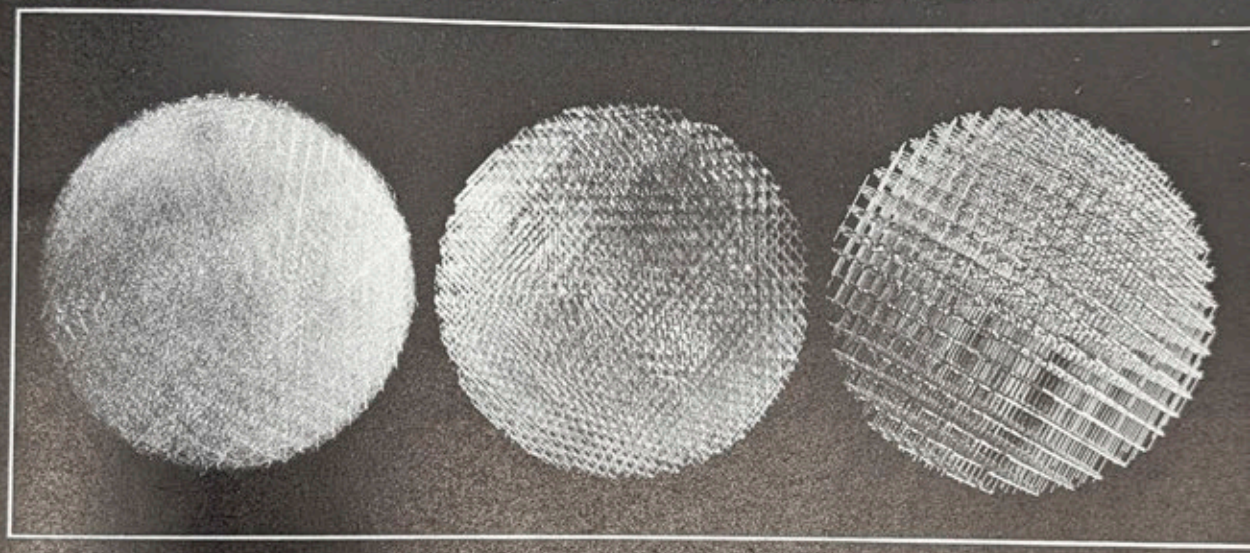
« La nature, qui met sur l'invisible le masque du visible, est une apparence corrigée par une transparence ».

Si vous voulez en savoir davantage

Les Editions du Minotaure publieront en décembre dans la collection « Le Cabinet Fantastique » un ouvrage consacré à Victor Hugo dessinateur, avec une préface de Gaëtan Picon et des études de Roger Cornaille et Georges Herscher.



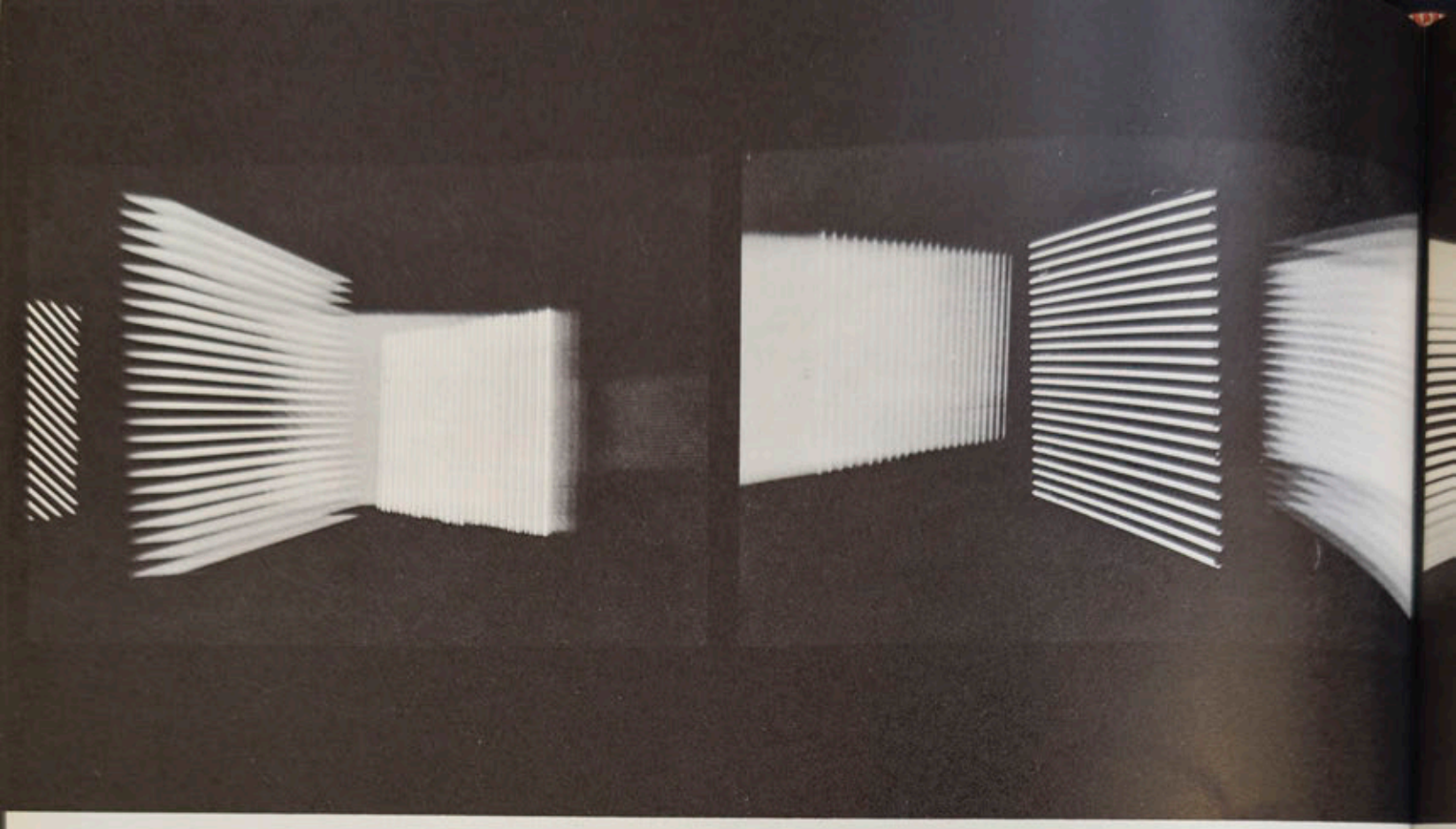
le groupe de recherche d'art visuel



à la Biennale de Paris

par Guy Habasque

Photographies Marc Lavrilier



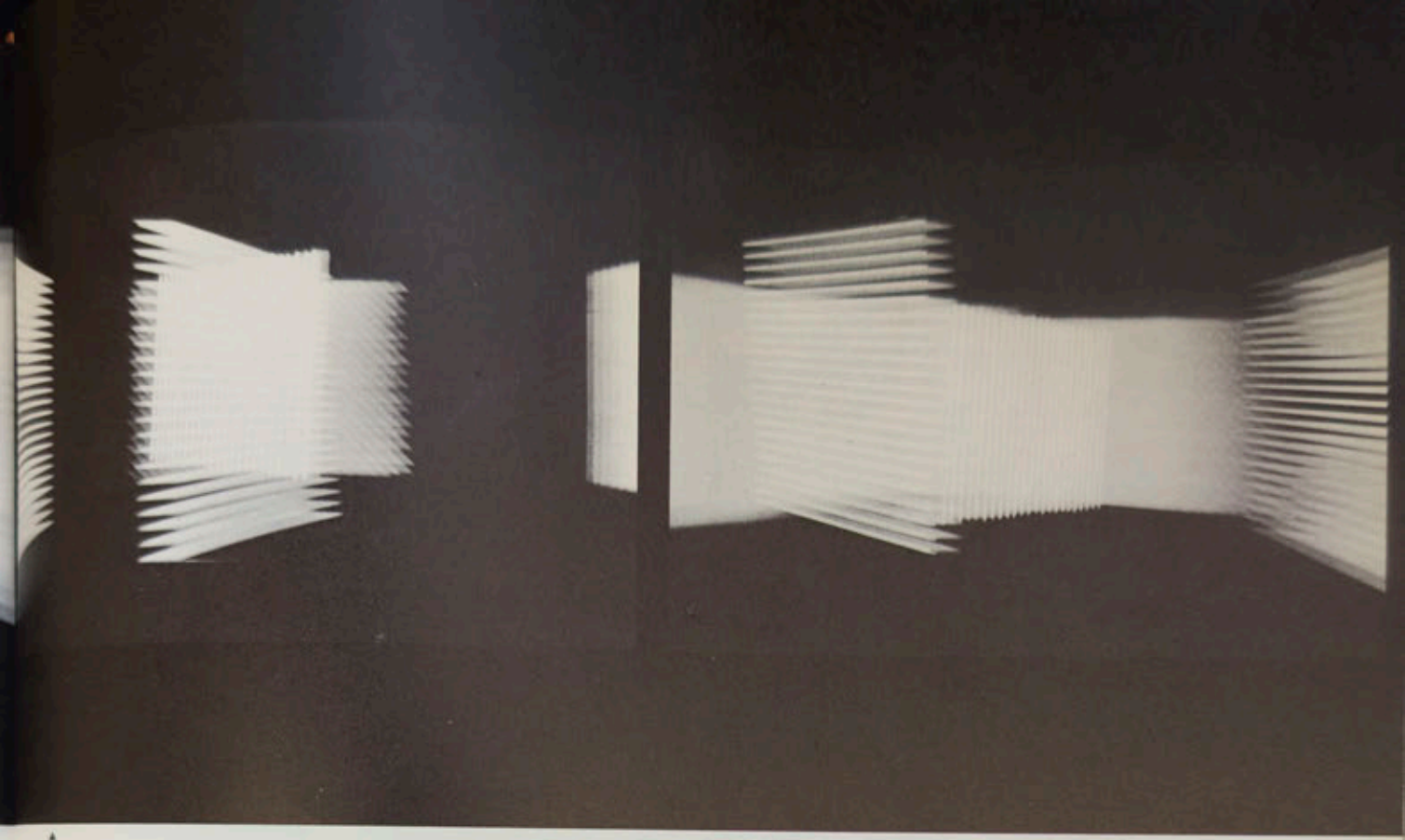
Contrairement aux Biennales de Venise et de Sao Paulo qui ont pour but de consacrer des talents déjà connus, sinon reconnus, la Biennale de Paris veut être une sorte de banc d'essai de l'art le plus actuel, de l'art en train de prendre naissance sous nos yeux. Non un conservatoire destiné à sélectionner les personnalités les plus valables, mais un laboratoire de toutes les expériences vivantes qui permette aux jeunes artistes de présenter et de confronter leurs découvertes sans discrimination de tendances et à l'abri de tout jugement de valeur préconçu. « Nous avons choisi de faire de la Biennale de Paris un lieu de rencontre et d'expériences pour les jeunes, un lieu ouvert aux incertitudes et aux espoirs » précisait Raymond Cogniat dans la préface du catalogue de la première manifestation.

But louable certes, digne même de passionner ceux qui préfèrent découvrir eux-mêmes l'art d'aujourd'hui (et peut-être de demain) plutôt que d'accepter le choix toujours plus ou moins didactique et un peu froid que les musées proposent après vingt ou trente ans de réflexion et, pourrait-on dire, de décantation. Les résultats malheureusement ont été jusqu'ici fort décevants et l'on dut bien vite se rendre compte que ce qui faisait l'intérêt d'une semblable tentative constituait du même coup sa plus grande faiblesse. Disons-le tout net: les premières biennales n'ont révélé aucun talent vraiment nouveau, aucune expérience d'importance majeure. Non seulement les rares exposants ayant réellement quelque chose à dire — Yves Klein, Agam, Piero Dorazio — ou possédant au moins une certaine personnalité — Tinguely, Hundertwasser, Feito, John Koenig, etc. — étaient loin d'être des inconnus, mais leurs participations, inévitablement fragmentaires et noyées dans le flot des œuvres médiocres, ne pouvaient prendre aux yeux du visiteur non prévenu leur pleine et véritable signification. Le principe, arbitraire et fort discutable, d'une limite d'âge que rien de valable n'imposait (car tel expérimente plus fructueusement à soixante ans qu'à trente — qu'eût présenté, par exemple, Cézanne avant trente-cinq ans?) et le nombre outrancier des participations internationales (41 en 1959, 50 en 1961, 55 cette année) étaient peut-être, il est vrai, responsables de la faiblesse alarmante du niveau d'ensemble des envois. Toujours est-il que, dans leur écrasante majorité, ceux-ci ne constituaient que des redites, des adaptations, bien souvent de tristes plagiats, au mieux des développements sans grande utilité d'expériences déjà réalisées ou d'hypothèses précédemment posées. Les travaux d'équipe, inaugurés il y a deux ans, représentaient, il faut toutefois le reconnaître, une tentative intéressante et plus sérieuse pour sortir des sentiers battus, mais ici encore — hormis **L'Espace pour autre chose** d'Andrault, Cardenas, Parat et Singer — ces travaux se ressentaient d'un manque flagrant d'invention quand ce n'était pas d'un esprit en son fond académique (propositions de l'atelier Adam).

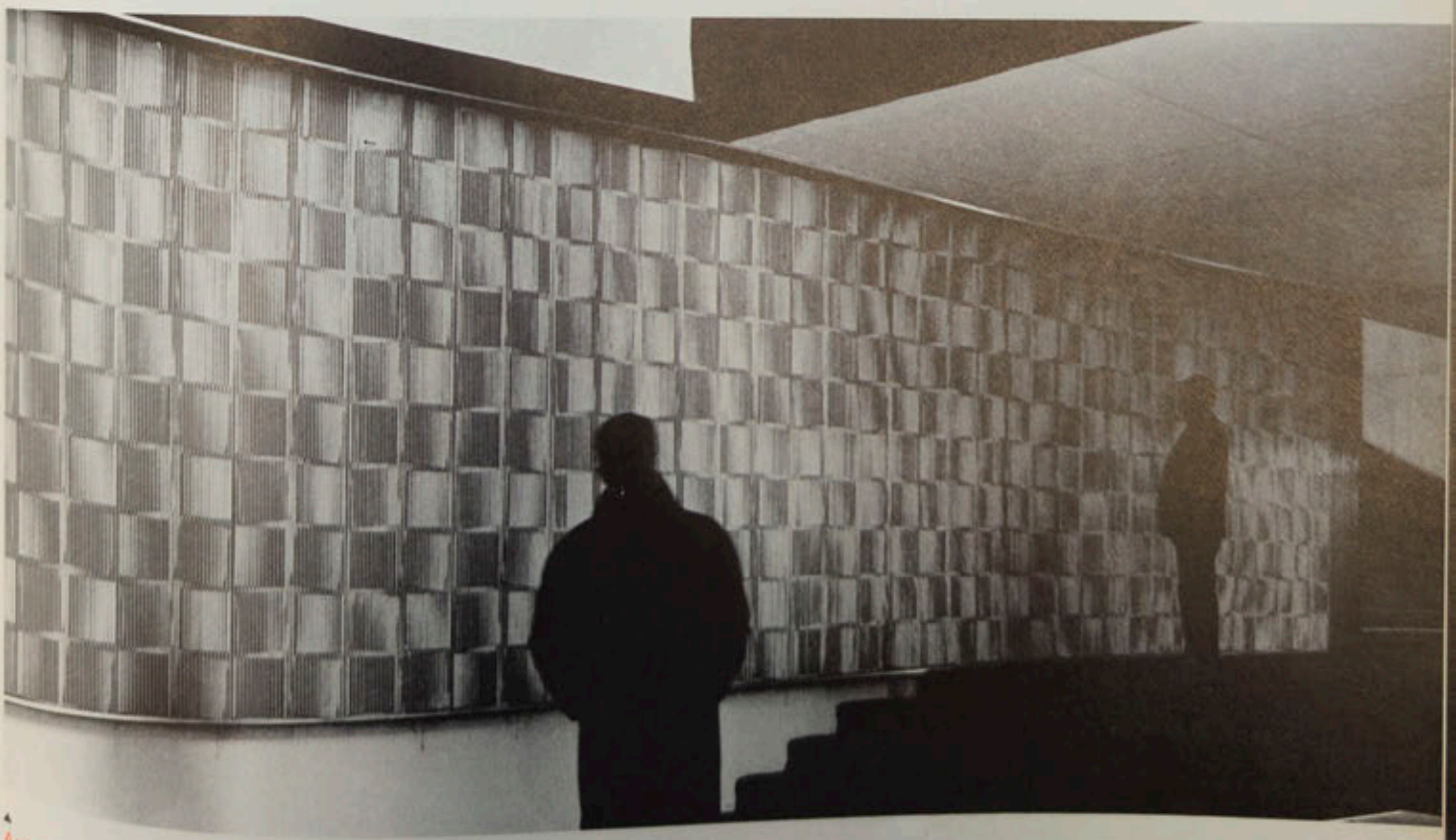
La troisième et récente biennale n'infirmerait en rien le pessimisme de ces constatations si les organisateurs n'avaient eu l'heureuse idée de faire appel et de donner une place de choix à l'un des seuls groupes de jeunes artistes dont les expériences présentent aujourd'hui un intérêt réel et une actualité qui ne soit pas de pure façade: le Groupe de Recherche d'Art Visuel. En dehors de cette participation exceptionnelle, c'est en effet une nouvelle fois le règne de la médiocrité et de l'absence complète d'originalité. Au point qu'il nous a semblé dénué d'intérêt de rendre compte des autres envois, ceux-ci ne faisant qu'exploiter les filons déjà épuisés ou largement entamés de l'informel, de néo-dada, de la nouvelle figuration, ou le filon, moribond avant même que d'être né, de la dernière « mode » plastique: le **Pop Art.**

Pages 40-41

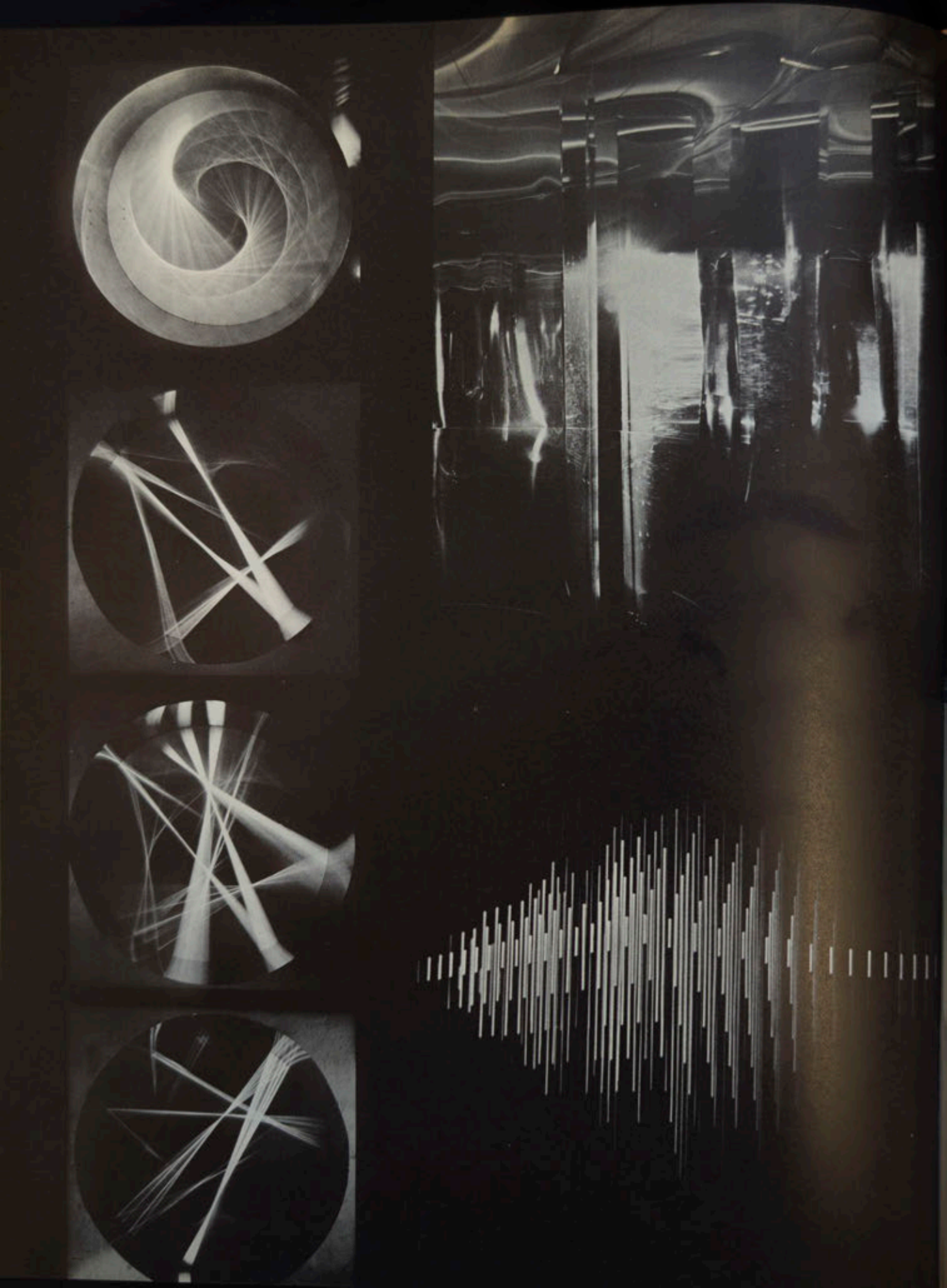
Activation visuelle ; œuvre fixe ; déplacement du spectateur — Sphère formée par l'entrecroisement de tubes d'aluminium rivés en trames perpendiculaires. En contournant cette œuvre, le spectateur perçoit, en profondeur, une série de combinaisons à partir de superpositions des trames de 2,5 m de diamètre.



Labyrinthe : Activation visuelle ; œuvre en mouvement — Cellule. Sur les quatre murs : 4 panneaux de tubes de néon à raies parallèles inclinées différemment. Chaque panneau a son propre rythme d'allumage et d'extinction. Formation sur l'œil d'images consécutives par une source lumineuse directe, puissante.



Activation visuelle ; œuvre fixe ; déplacement du spectateur — Plan-espace. Réseau de fils vinyliques transparents sur un réseau imprimé. Le spectateur en se déplaçant perçoit un mouvement visuel accéléré en rapport avec la rapidité du déplacement et aussi des réseaux virtuels instables dans une profondeur apparente. 2,5 x 2,5 x 0,2 m.



▲
Labyrinthe : Participation active involontaire — Cellule avec passage obligatoire à travers un ensemble de plaques mobiles réfléchissantes, murs recouverts d'aluminium poli ; le passage du spectateur déplace légèrement les plaques de métal qui fractionnent et multiplient les images et produisent des bruits.

« Instabilité » — Relief en fils vinyliques. 1962-63.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel n'est pas, il est vrai, le seul à avoir réalisé un travail d'équipe d'une certaine importance ou, du moins, faisant preuve d'une certaine ambition. Malheureusement les autres ensembles tombent presque tous dans la gratuité... ou la littérature — tel ce prétentieux **Abattoir** dont la presse a fait grand cas, mais qui n'est, à y bien réfléchir, que le dernier avatar de la peinture anecdotique. Oui, il fallait du génie pour créer **Guernica** et son langage plastique, mais tout le monde, hélas ! n'en a pas autant que Picasso et l'actuelle représentation en série, on serait presque tenté de dire à la chaîne, de charniers, de cadavres sanglants et disloqués, de fœtus et de monstres hideux — même si elle n'adopte pas une technique purement figurative — finit par relever d'un conformisme aussi banal et ennuyeux que celui des grandes « machines » à l'antique post-davidiennes ou des scènes mythologiques de Bouguereau ou de Rochegrosse. De Buffet à Pinoncelli ou Camacho, le nouvel académisme triomphe. Une fois écartées les intentions philosophiques ou politiques du sujet, il ne reste rien de ces œuvres dont l'unique ressort est en effet entièrement extra-plastique.

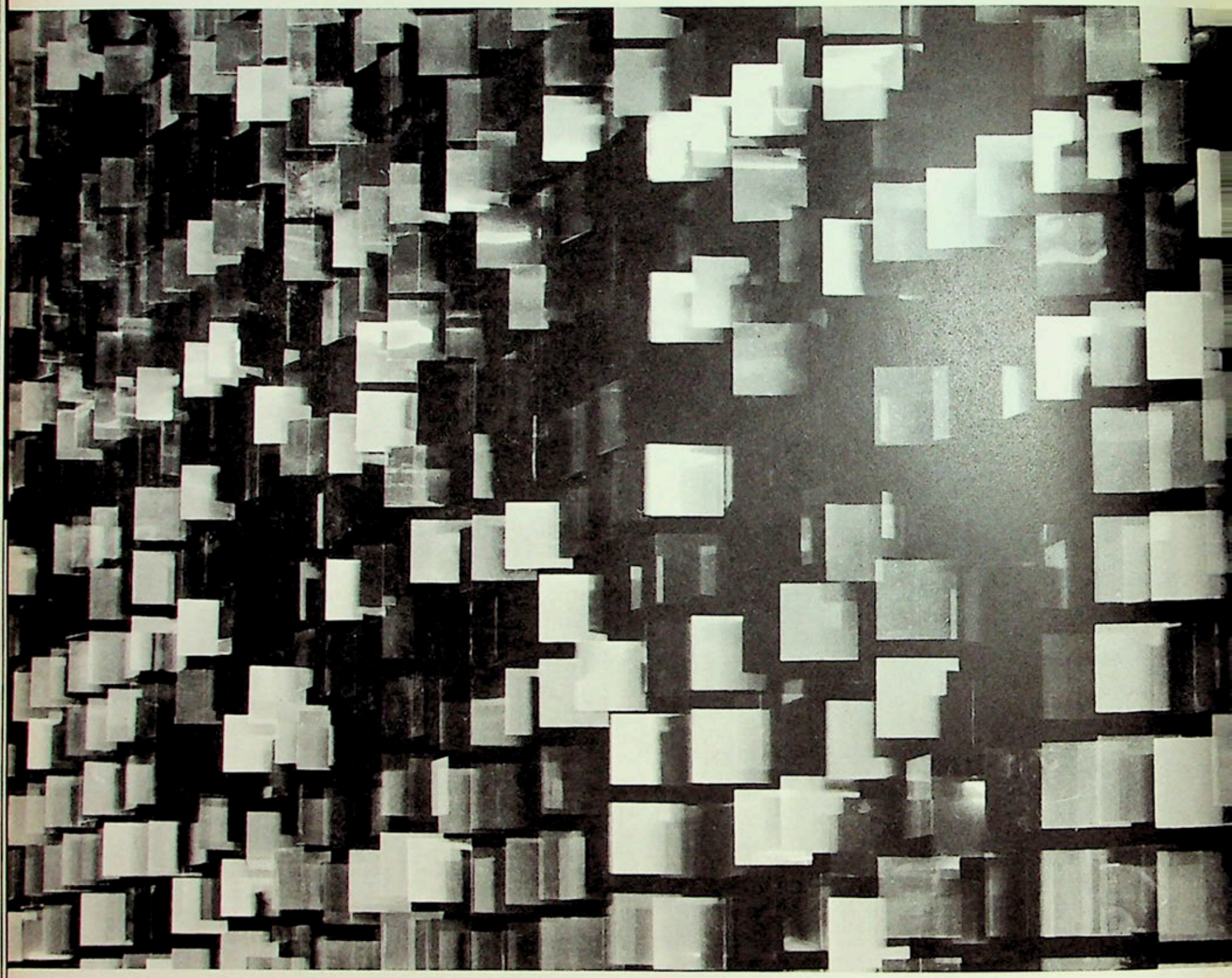
Le but poursuivi par les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel est, ne serait-ce qu'à ce point de vue, à l'exact opposé. Il paraît néanmoins que certains visiteurs, induits en erreur par le titre de **Labyrinthe** donné aux petites salles successives aménagées par ceux-ci, auraient cru devoir y chercher une intention métaphysique plus ou moins inspirée des mythes kafkaïens. Détruisons dès l'abord une légende aussi fausse et, en tout état de cause, totalement opposée aux véritables desseins d'un groupe dont la dénomination est pourtant, semble-t-il, suffisamment significative. Une des premières propositions formulées par celui-ci dès octobre 1961 et reproduite dans le catalogue de sa première exposition parisienne (Maison des Beaux-Arts, avril 1962) n'était-elle pas justement de « limiter l'œuvre à une situation strictement visuelle » ? Pour comprendre ou juger les œuvres des divers membres, quelques différences qu'elles puissent présenter entre elles, on devra donc s'abstenir de faire intervenir tout critère extra-plastique comme d'en donner une interprétation qui s'écarterait du nouveau « rapport œuvre-œil » sur lequel le groupe a volontairement basé sa technique.

Comment faut-il concevoir ce rapport ? L'œil, pensent les membres du groupe, n'était jusqu'ici considéré par la plupart des artistes que comme une sorte de relais ou d'intermédiaire entre l'œuvre elle-même et la représentation intellectuelle que s'en forme

Page ci-contre, à gauche
« Instabilité » — continuel-lumière. Cylindre en acier poli avec lumières provenant d'une boîte de projection. Diamètre : 110 cm. Paris, 1962.

Page ci-contre, en haut à droite
Labyrinthe : Activation visuelle ; œuvre en mouvement — Cellule équipée de deux parois réfléchissantes concaves. Deux mobiles réfléchissants renvoient sur le sol et le plafond la lumière de projecteurs.

le spectateur. L'objet plastique, de son côté, ne fonctionnait guère que comme un simple support hylétique des concepts esthétiques de son auteur cependant que l'œil transmettait le message à l'intellect, mais se gardait d'intervenir plus activement. C'est contre cette conception intellectualiste (au sens même du terme) que le Groupe a entendu réagir, désireux d'éviter en particulier l'introduction, presque inévitable, de perceptions acquises et d'idées préconçues dans l'appréciation et l'élaboration mentale du message de l'artiste. L'œil, selon lui, doit jouer un rôle actif dans l'appréhension et la découverte progressive de l'œuvre. Cela est du reste d'autant

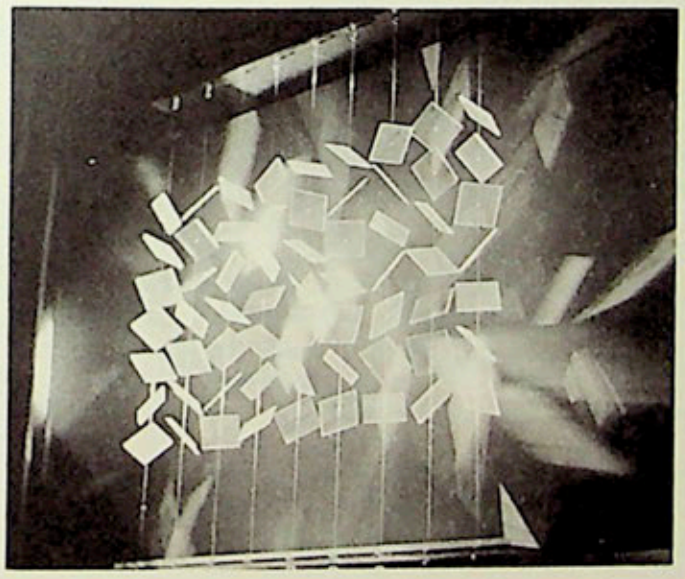


plus nécessaire que les œuvres conçues par les divers membres du groupe, qu'elles soient ou non mobiles, ne se dévoilent pas d'un seul coup, mais doivent être au contraire perçues dans le **temps**. L'œuvre classique demande elle aussi, il est vrai, à être considérée dans une certaine durée, mais simplement parce que l'œil l'ayant embrassée dans sa totalité doit ensuite prendre peu à peu connaissance des détails. L'œuvre **visuelle** en revanche ne saurait être perçue dans l'instant pour la bonne raison qu'elle « change » constamment d'aspect, ce qui suppose évidemment un travail d'observation dans lequel l'organe visuel est appelé, on s'en doute, à jouer un rôle considérable.

Ce caractère essentiellement **temporel** de l'œuvre est, au demeurant, l'aspect peut-être le plus intéressant et le plus neuf des expériences systématiquement poursuivies depuis plusieurs années par le Groupe de Recherche d'Art Visuel. Il ne s'agit pas, soulignons-le, d'une banale mise en mouvement — aussi séduisante qu'elle puisse être —, mais d'une véritable synthèse des trois facteurs image-mouvement-temps, désormais indissolublement liés. Le facteur mouvement est évidemment plus ou moins important selon que l'œuvre est ou n'est pas mobile, mais l'on aurait tort de croire que celui-ci disparaisse ou même passe au second plan lorsque l'œuvre est matériellement fixe; il change seulement de nature. La première cellule du **Labyrinthe** de la Biennale en donnait une preuve particulièrement convaincante. La juxtaposition de minuscules carrés rouges et bleus qui garnissait les diverses parois (carrés d'égale intensité chromatique et répartis selon une méthode statistique) créait en effet, en sollicitant volontairement le champ de la vision périphérique, une vibration si intense qu'elle obligeait le spectateur à percevoir l'image dans une instabilité continuelle et selon un processus temporel forcément imprévisible étant donné la constitution physiologique de l'organe visuel. L'instabilité ne résulte donc pas seulement de la mise en mouvement de l'œuvre, mais plutôt de l'indétermination (voulue) de sa structure temporelle.

◀ Activation visuelle ; construction en mouvement — Continuel mobile . Une multitude de carrés en aluminium poli suspendus de façon régulière par des fils de nylon. Ces carrés reflètent dans leurs mouvements la réalité extérieure.
21 x 7 x 0,5 m.

Activation visuelle ; œuvre fixe ; déplacement du spectateur — structure interférente (vue de détail). Ensembles de plans égaux en plexiglas transparent. En se déplaçant autour de l'œuvre, le spectateur aperçoit une multiplicité de variantes de formes juxtaposées et superposées.
1,7 x 1,7 x 5 m. ▶



▲
Labyrinthe : cylindre transparent à manipuler comportant des éléments blancs et noirs.

Labyrinthe : Participation active volontaire. — Ensemble de trièdres réfléchissant des éléments mobiles à manipuler. ▶

Elle augmente, bien entendu, lorsque l'œil ne se trouve plus dans une position fixe par rapport à l'image, soit par suite du déplacement du spectateur, soit par suite de la mobilité de l'objet esthétique lui-même. Mais ce qui est finalement le plus important n'est pas que l'œuvre bouge, c'est que sa transformation s'accomplisse dans un cadre temporel relatif et, au moins partiellement, indéterminé. En d'autres termes, c'est qu'elle présente une succession de situations visuelles différentes s'ordonnant selon un déroulement chronologique imprévu.

Ces diverses situations peuvent, il est vrai, être prévues plus ou moins complètement par l'auteur et, de fait, le Groupe s'est toujours beaucoup préoccupé de ce qu'il désigne par le mot technique, souvent employé aujourd'hui dans d'autres domaines, de « programmation ». Il n'en reste pas moins que, même avec une programmation très poussée, l'œuvre conserve un caractère d'instabilité qui lui donne sa vie propre. Cette instabilité est naturellement plus grande, plus complexe et plus manifeste encore avec des œuvres mobiles dans lesquelles l'imprévisibilité de certains phénomènes extérieurs (action éolienne, degré de chaleur, variations lumineuses ambiantes ou locales, etc.) fait entrer un facteur d'indéterminisme absolument évident. A ce point de vue comme à bien d'autres, celles de Julio Le Parc, auteur en particulier du grand **Continuel-mobile** mural de l'entrée de la Biennale, figurent sans contredit parmi les œuvres les plus avancées et les plus fortes produites par les divers membres du Groupe. Mais, de toute manière, l'intervention du spectateur — que ce soit par réactions optiques, déplacement, manipulation directe ou indirecte — apporte aux autres réalisations un élément de contingence irréductible, les réactions provoquées variant d'un individu à l'autre et donnant leur valeur propre aux expériences proposées. Et c'est ici, on le voit, que la participation active du spectateur prend toute sa signification et toute son importance.

Cette nouvelle façon de concevoir la nature de l'objet esthétique et le rôle dévolu au spectateur provoque, on s'en doute, un véritable bouleversement des notions artistiques traditionnelles, ne serait-ce que par les conséquences qu'elle entraîne concernant l'aspect physique de l'œuvre. Beaucoup de visiteurs de la Biennale ont été choqués, par exemple, par le caractère expérimental du **Labyrinthe** et, plus encore peut-être, déçus de ne pouvoir le faire rentrer dans les catégories habituelles telles que tableaux, sculptures, reliefs ou décors. « Où sont les œuvres? ont-ils demandé. Nous n'avons vu qu'une série d'expériences, au plus un spectacle », et certains critiques ont naïvement parlé d'une sorte de « palais des mirages ». Encore que l'accent ait été effectivement porté cette fois, et délibérément d'ailleurs, sur le côté expérimental de la présentation afin de renforcer l'importance accordée à la participation du spectateur, il faut reconnaître en effet que les œuvres nouvelles ne relèvent plus des anciennes catégories esthétiques et les rendent même de plus en plus caduques. La place manque malheureusement ici pour justifier en détail cette évolution; contentons-nous donc de dire que l'œuvre n'étant pas seulement un objet de contemplation, mais présentant toujours une valeur « opératoire », les aspects de son existence matérielle et les modalités de sa présentation visuelle ne doivent être appréciés que sous l'angle de leur plus ou moins grande adéquation avec le but recherché par l'auteur. C'est la signification profonde de l'œuvre qui est importante, non son aspect formel ou sa classification catégoriale et ce serait réduire bien arbitrairement et bien inutilement le champ d'activité de l'artiste que de croire que le tableau de chevalet et la sculpture statuaire sont les seules possibilités d'incarnation esthétique de sa pensée. La condensation matérielle de l'œuvre autour d'un centre idéal, d'un noyau ou, si l'on veut, d'une sorte de **focus** spatial n'a plus en particulier de raison d'être à partir du moment où celle-ci perd (pour reprendre les termes mêmes du Groupe) son « caractère fermé, définitif et statique » pour devenir une œuvre ouverte, changeante et animée, pénétrée de toutes parts par l'espace et la lumière. Conserver les critères traditionnels pour juger de semblables manifestations, c'est en tout cas se condamner à ne jamais comprendre la révolution qui s'accomplit sous nos yeux dans le domaine des arts plastiques.

Est-ce à dire que le Groupe de Recherche d'Art Visuel innove totalement en rompant avec les dogmes précédemment admis? Ce serait certainement exagéré, car, outre que certains artistes des générations de l'entre-deux-guerres comme Gabo, Moholy-Nagy, Richter ou Duchamp avaient déjà porté de très sérieuses atteintes aux anciennes doctrines, d'autres créateurs ont déjà commencé depuis plusieurs années à tracer les frontières du nouvel univers artistique dans lequel nous nous engageons aujourd'hui à grands pas. Kosice et Agam avaient, par exemple, déjà sollicité la participation plus ou moins active du spectateur, Albers et Vasarely insisté sur les possibilités offertes par les sensations optiques, Schöffer montré l'importance des facteurs lumineux et temporels; tous enfin avaient sous une forme ou sous une autre intégré le mouvement et le temps à leurs œuvres respectives. Certaines réalisations du Groupe doivent d'ailleurs un tribut certain à telle ou telle découverte de ces prédécesseurs. L'emploi, si fructueux, des miroirs concaves du **Labyrinthe** — pour ne citer que ce seul cas — a été précédé par les **reliefs anamorphosés** de Schöffer (voir **L'Œil**, n° 81). Il n'y a pourtant dans cet emprunt apparent, disons-le bien vite, aucun plagiat, aucune recherche de sources d'inspiration, aucune influence directe même, et l'on ne marque le fait que pour rappeler à un public mal initié l'antériorité de certaines autres tentatives. L'originalité des expériences du Groupe reste, quoi qu'il en soit, hors de doute et si celles-ci se situent dans une direction artistique donnée, c'est simplement parce qu'un nouveau mode d'expression plastique — encore peu usité, mais déjà promis à une certaine universalité — est en train de s'instaurer.

Il y a place, en effet, pour de nombreux créateurs dans le domaine mal exploré qu'ont choisi ces divers artistes et la preuve en est que l'on peut discerner plusieurs tendances au sein même du Groupe de Recherche d'Art Visuel. L'une, que domine la personnalité incontestable d'Yvaral et qu'illustrent aussi à divers titres Garcia Rossi, Morellet et Sobrino, tente d'associer l'espace et le temps par le truchement de sensations optiques et de moyens physiques mesurables qu'une programmation précise permet de prévoir et de contrôler alors même qu'elle fait intervenir un élément en apparence aussi impondérable que le mouvement. L'autre, formée par Julio Le Parc et Joël Stein, s'efforce d'arriver à une synthèse similaire, mais en accordant une place infiniment plus grande aux facteurs d'indéterminisme qu'apportent en particulier la mise en mouvement réel de l'œuvre et les effets de la lumière. Encore que cette seconde tendance paraisse susceptible de plus de possibilités de développement, aucune des expériences entreprises par le Groupe ne peut rester indifférente et leur diversité même est le garant de l'épanouissement futur du nouveau langage artistique qu'il contribue à forger avec foi et ténacité, à l'écart des modes tapageuses et des surenchères mercantiles. C'est dire que les organisateurs de la Biennale de Paris ne regretteront certainement pas d'avoir fait appel cette année à des artistes dont les facultés créatrices et l'esprit innovateur ont, pour une fois, sauvé de la médiocrité et de la platitude une manifestation qui s'enlisait dans les sables d'un conformisme plus ou moins subtilement camouflé.

Qu'il nous soit permis pour terminer de souhaiter que de nombreux architectes aient pris connaissance de ces travaux et en aient tiré les conclusions qui s'imposaient d'elles-mêmes. Qu'il s'agisse des œuvres en réseaux de fils vinyliques d'Yvaral, des mobiles en carrés d'aluminium ou de plexiglas de Le Parc ou des structures instables des autres membres du Groupe, aucun mode d'expression, en effet, ne s'intègre mieux que celui-là au fait architectural. Utilisé avec intelligence, il peut mener enfin, pour peu qu'on se donne la peine d'y songer sérieusement, à une véritable synthèse des arts et de l'architecture.

21

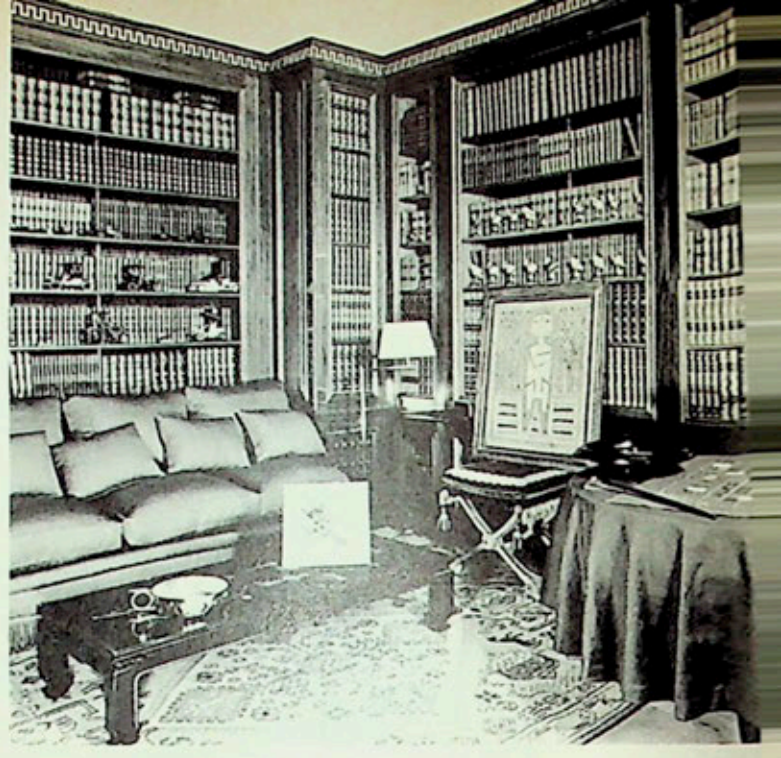
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



PHOTOGRAPHIES GEORGES PALOT

2

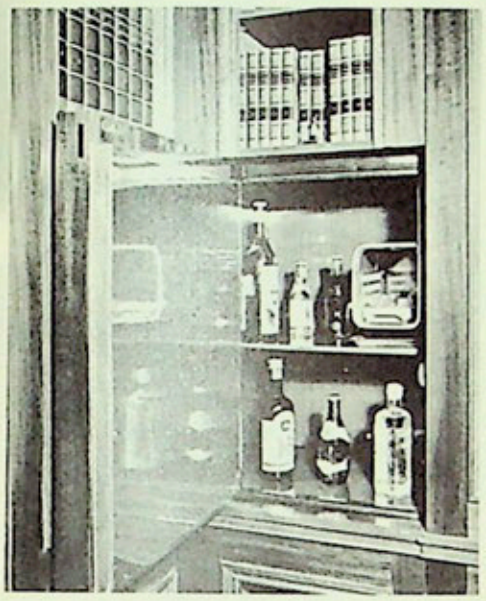
Un cadre somptueux p

Dans l'appartement parisien qu'il vient d'installer pour Gunther Sachs, Gérard Mille a créé un cadre dont le style et l'esprit concilient parfaitement le goût du maître de maison pour les gemmes, les cristaux de roche, les nautiles — et même les autos miniatures — et sa passion pour l'art moderne dont il a réuni, en quelques années, un remarquable ensemble. Velours et damas pourpre, boiseries blanc et or dans le salon (ci-contre), moire verte, bronzes et acajou dans la bibliothèque (ci-contre en haut) forment un écrin somptueux et raffiné pour les peintures et les sculptures de Klein, les aquarelles de Wols et de Dali, les toiles de Fautrier, de Mathieu, de Brauner, qui forment l'essentiel de la collection.

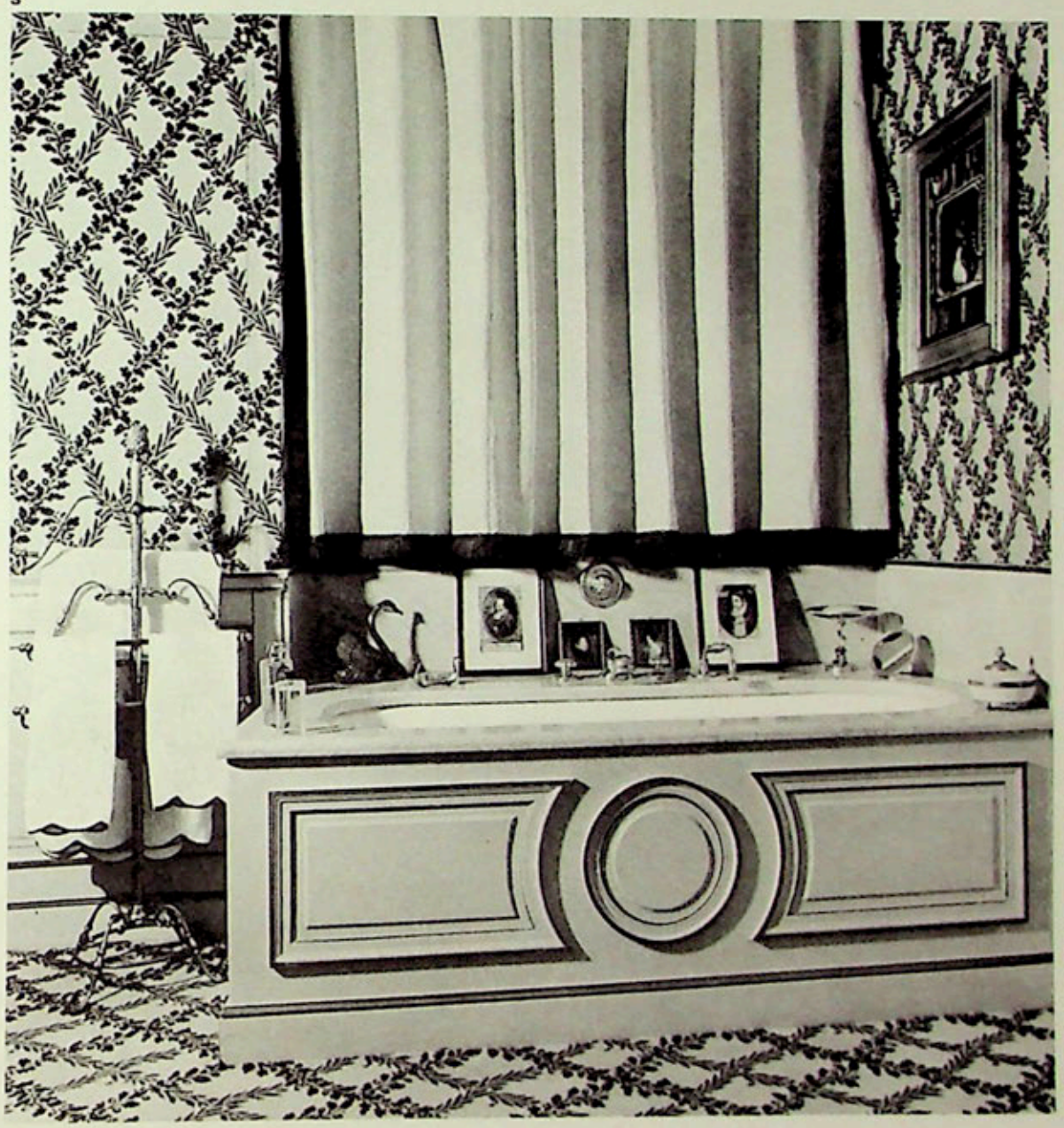
1. Ci-contre, en haut, un coin de la bibliothèque-salon de jeu. Une collection de modèles réduits d'autos et de soldats de plomb est disposée devant les livres sur les étagères. Des panneaux de faux livres dissimulent un bar et un réfrigérateur (voir détails p. ci-contre, nos **4** et **5**). Une gouache de Wols est posée sur la table chinoise et un Brauner sur le tabouret en x devant les livres.

2. Dans le grand salon, tendu de velours de soie pourpre, une toile de Mathieu domine la pièce, au-dessus de la cheminée de marbre dessinée par Gérard Mille. Contre le mur de gauche, un Fautrier et un Brauner. Sur la commode, une peinture de Fontana entre un Tanguy et un Wols. Au premier plan, une belle table de Boulle, sur laquelle est posée une des sculptures des « Otages » de Fautrier.

3. Une moquette blanche et verte garnit sol et parois de la salle de bain. La baignoire est encastrée dans un coffrage en boiserie qui se prolonge au bas des murs tout autour de la pièce. Devant la fenêtre, un voilage de coton blanc garni d'une frange verte.



3

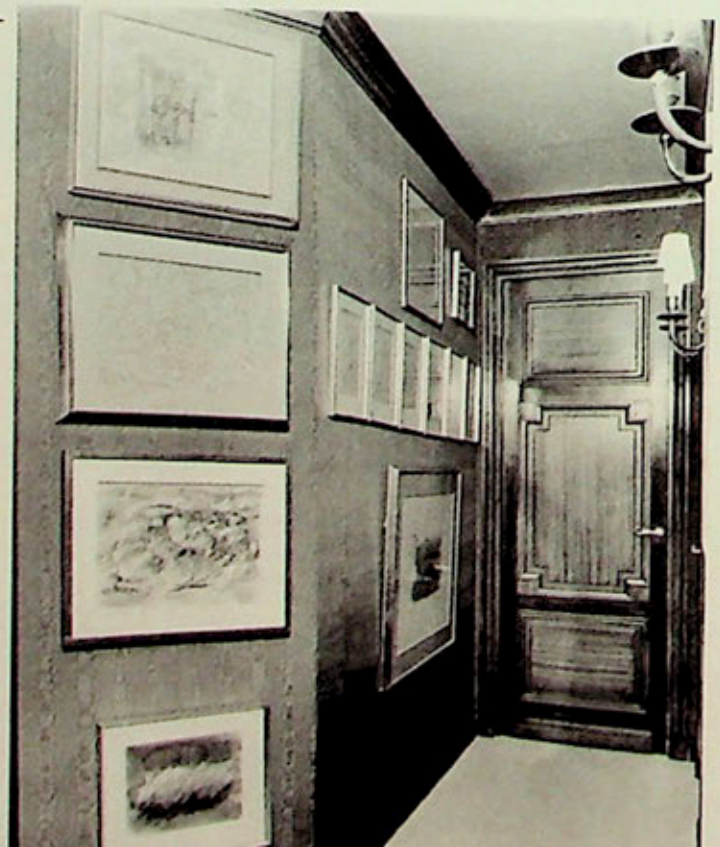


pour des tableaux d'aujourd'hui

Un autre aspect du grand salon. Les meubles sont recouverts de damas pourpre. Etagères et vitrines sont tendues du même velours que les murs. Sous la tablette du guéridon, une sculpture de Klein en calcaire bleu. Au fond, à droite, sur le tapis, un très beau coffret de Boulle. Les biches de bronze qui encadrent la cheminée sont des fontes du XIXe siècle, d'après des pièces romaines conservées au Musée de Naples.

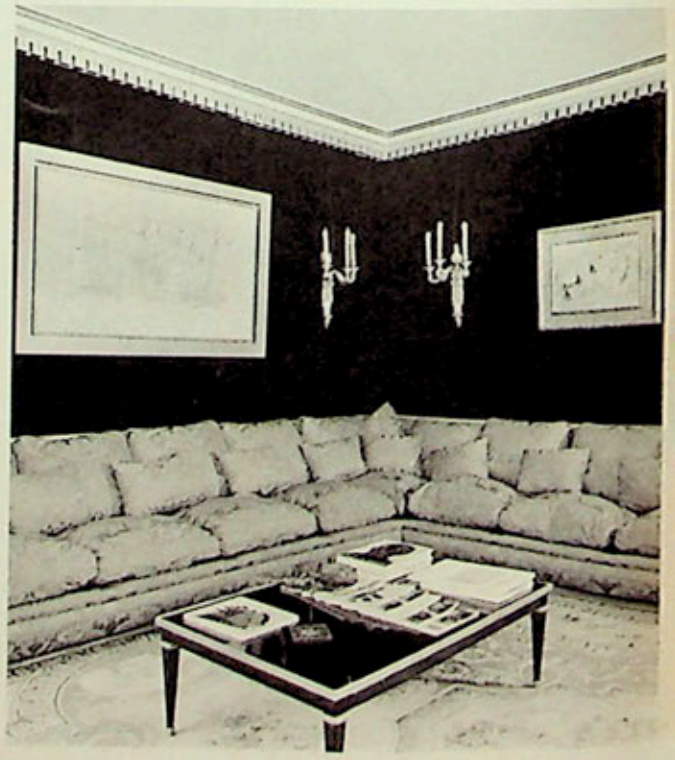
Le hall d'entrée, dessiné par Gérard Mille. Le sol de marbre reprend les motifs d'architecture du plafond. Sur une console Louis XV en bois doré, une collection de nautiles allemands du XVIe s. Au-dessus, un Picasso.

Une série de gouaches et d'aquarelles de Wols, Armand, Fautrier et Hartung sont accrochées sur toute la hauteur dans le corridor dont les murs sont tendu de moire verte.

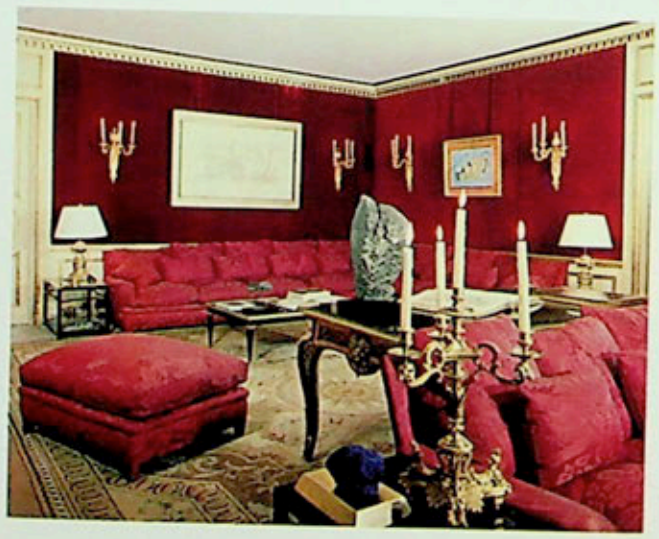


Plus loin, à droite

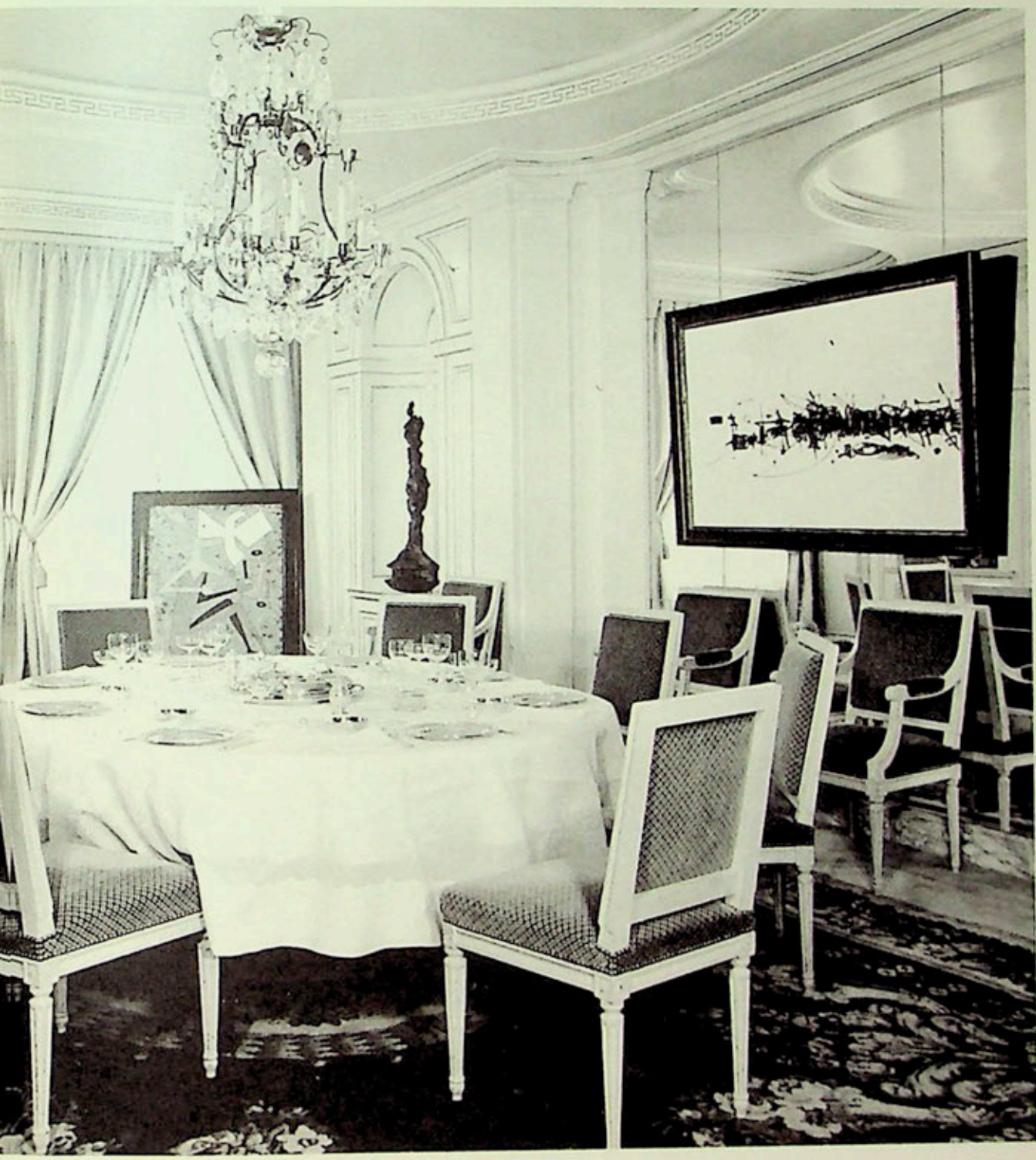
Un grand divan d'angle, avec un amoncellement de coussins pourpre, occupe un autre angle du salon. Au-dessus, deux toiles de Fautrier. Appliques de Caffieri. Sur la table de laque, un « Poisson » de César.



La chambre à coucher s'inspire de celle de Napoléon à Fontainebleau. Les murs et le lit sont tendus de faille vert Empire, maintenue sur les parois par des lances de bronze doré. Le baldaquin est doublé de faille jaune d'or. Tout autour de la pièce, une série d'aquarelles de Wols, encadrées de velours noir. A gauche, une « Vierge » de Dali. Tapis Louis XIV à décor de fleur sur fond noir.



Deux aspects du grand salon. En haut : Au-delà des girandoles Louis XIV en bronze doré, la table de Boulle et l'« Otage » de Fautrier que nous montrons page 52. Au fond, le grand divan et les deux Fautriers reproduits page 52. En bas : sur une très belle commode Louis XVI en laque et bronze doré, une statuette chinoise voisine avec des peintures de Wols, Tanguy et Fontana, sous un Fautrier. A droite et à gauche, des Brauner.



◄ Dans la salle-à-manger, les rideaux sont en taffetas or pâle. Un tapis de la Savonnerie à fond pain brûlé couvre le sol. Chaises Louis XVI tendues de velours bleu ciel. Au fond, une sculpture d'Etienne-Martin, près d'une peinture de Brauner (devant la fenêtre). A droite, sur la paroi de glace, une peinture de Mathieu.

Une autre salle de bain de l'appartement. Gunther Sachs a demandé à David Hill de peindre un décor en trompe-l'œil représentant des chats jouant et cabriolant. Au-dessus de la baignoire, ils sont occupés à déchiqueter les journaux dont les indiscrétions et les bavardages importunent sans cesse le maître de maison. ▼

dmu
marque déposée

MOBILIER CONTEMPORAIN FRANÇAIS S.A.

société anonyme au capital de 504.000 nf

85 bis avenue de wagram paris 17
téléphone: wagram 83-59 +

bureaux d'études et exposition 1er étage

Michaud PUBLICITÉ SVED

Photo IBM - R.L. DUPUY 009

quand l'idée surgit...

Quand l'idée surgit, le soir chez vous, au détour d'un article, d'une page de Giraudoux ou d'un mouvement de Mozart, ne "cassez" pas votre détente. Inutile de chercher papier et stylo... parlez. A la portée de votre main, de votre voix, cette confidente, votre machine à dicter portative.

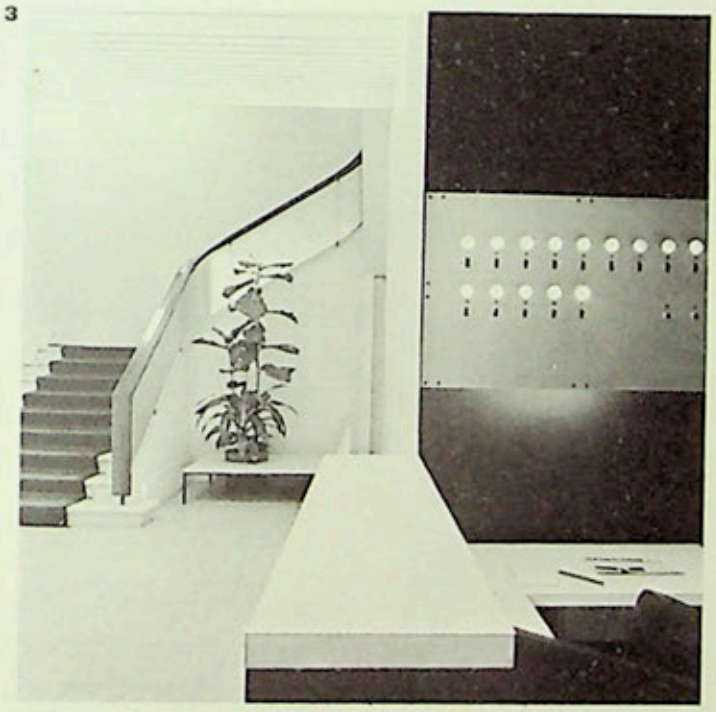
Le temps de l'idée, et voici cette directive, ce projet, ce plan enregistré sur manchon magnétique... demain votre secrétaire le transcrira facilement.

Caractéristiques de l'IBM portative. Autonomie : elle s'alimente, comme un transistor, sur 5 piles torches. Légèreté : elle ne pèse que 2 kg 600. Encombrement minimum : de forme compacte, elle peut se transporter dans un porte-document ou une sacoche. Robustesse : à l'abri des chocs, de la poussière et de la pluie, un "circuit imprimé". Économie : le support d'enregistrement-le manchon magnétique - peut être utilisé des milliers de fois et posté comme une simple lettre.

Demandez documentation et démonstration au service machine à dicter IBM, 168, rue de Rivoli, Paris 1er. Pour tous renseignements, téléphonez à GUTenberg 26-00, poste 578.

IBM

1 2



3

1. Harnden et Bombelli ont aménagé place Vendôme les bureaux parisiens de la Chemical Bank New York Trust Company. Page ci-contre, la pièce réservée au représentant européen de cette affaire. Le bureau d'acajou africain dont le piétement est en marbre blanc a été dessiné par les architectes. Sièges Knoll International, lampes, vases et cendriers de Venini. Sur le bureau, porte-crayons et porte-lettres en travertin, règle à calcul en bois de différentes essences (Danese, distribué par Mobilier International). Le mur au fond est en travertin espagnol. Sur la paroi de gauche, une toile de Vieira da Silva.

2. Ensemble de bureaux architecturé par Alain Richard pour les meubles T.V. Un châssis vitré, équipé d'un store vénitien, isole à volonté le bureau principal. Le couloir dessert une suite d'alvéoles de travail. Dans la paroi de droite, placards à portes coulissantes en aluminium aluminité et laqué. Le sol est en ardoise clivée. Spots orientables (diffusion Diderot).

3. Dans un hôtel Napoléon III entièrement remodelé, l'architecte d'intérieur Alain Richard a installé des bureaux dont nous montrons le hall d'accueil. Au premier plan, meuble d'appui en palissandre de Rio et formica blanc, tableau de signalisation en aluminium avec voyants lumineux. Au fond, l'escalier dont la rampe est constituée de plaques d'aluminium avec une main courante en bois. A droite de l'escalier, une table très basse spécialement conçue pour maintenir le pot d'une plante verte. Sol de travertin.

Bureaux

Reportage Jeannie Dumesnil

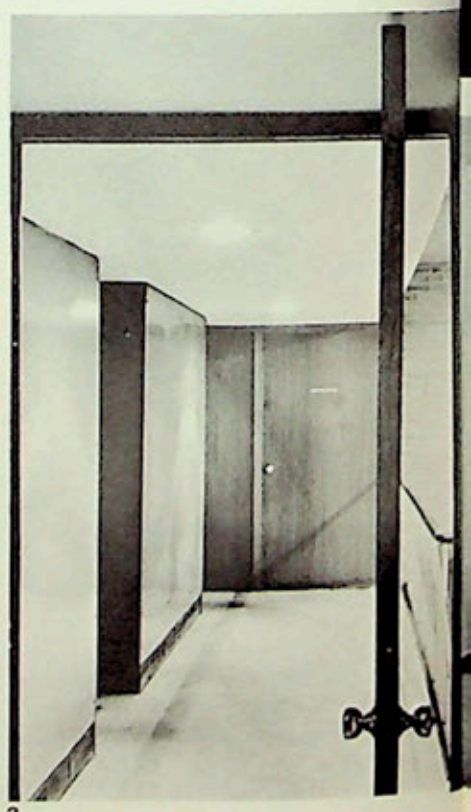
1

1. Pour les bureaux de direction des Etablissements Installé à Anvers, le designer belge J. J. Wabbes a conçu des meubles constitués d'un bâti métallique à glissière en acier satiné et de tablettes de 4 centimètres d'épaisseur formées de méplats de bois massif assemblés par collage. Des tiroirs sont suspendus le long des glissières. Les placards de la paroi du fond sont en bois Wenge comme les plateaux des meubles. Murs de brique et plafond insonorisé.

2. Dans l'immeuble de la ciété J. Marchand & Cie Ivry, les architectes Vaud et Jausserand ont utilisé d armoires métalliques Ron pour composer les cloisons parant les bureaux de secr tariat du couloir. Côté coul elles constituent des paro métalliques. Côté secrétari les armoires retrouvent le destination habituelle.

3. Un hall d'accueil à la Maiso de la Radio. Le mur du fond, e marbre éclaté, est éclairé pa une rampe lumineuse et garn de plantes vertes. Sièges piètement métallique et garn ture de Skaï, création J. A Motte (Zol éditeur). La tabl circulaire en palissandre es également due à Motte (Charro éditeur) ainsi que le lampadair (Diderot éditeur). Sol en Dalfle

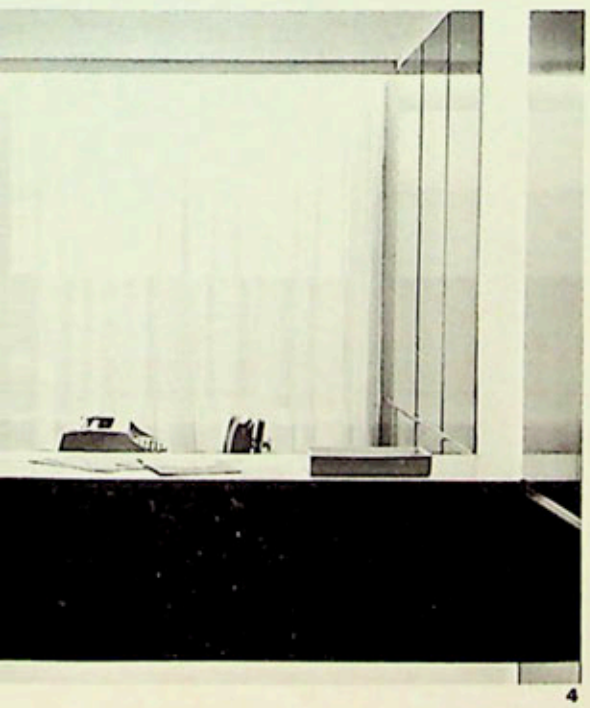
4. La réception de la Société Technique et Diffusion. Le parois sont constituées par de placards en palissandre. Burea en palissandre et formica blanc Chaise de dactylo Mainvielle machine à écrire I.B.M. De panneaux de plexiglas opali diffusent la lumière. Plafon insonorisé (Travacoustic)



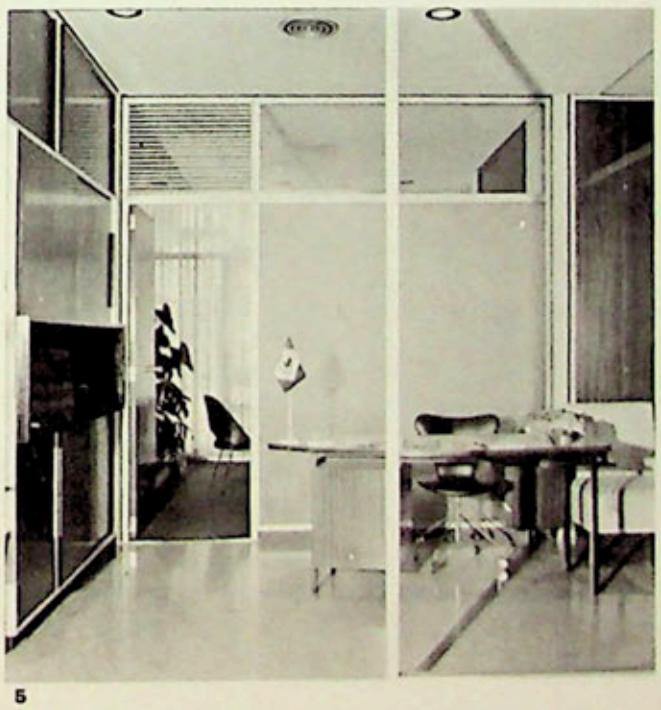
2

Bureaux

3

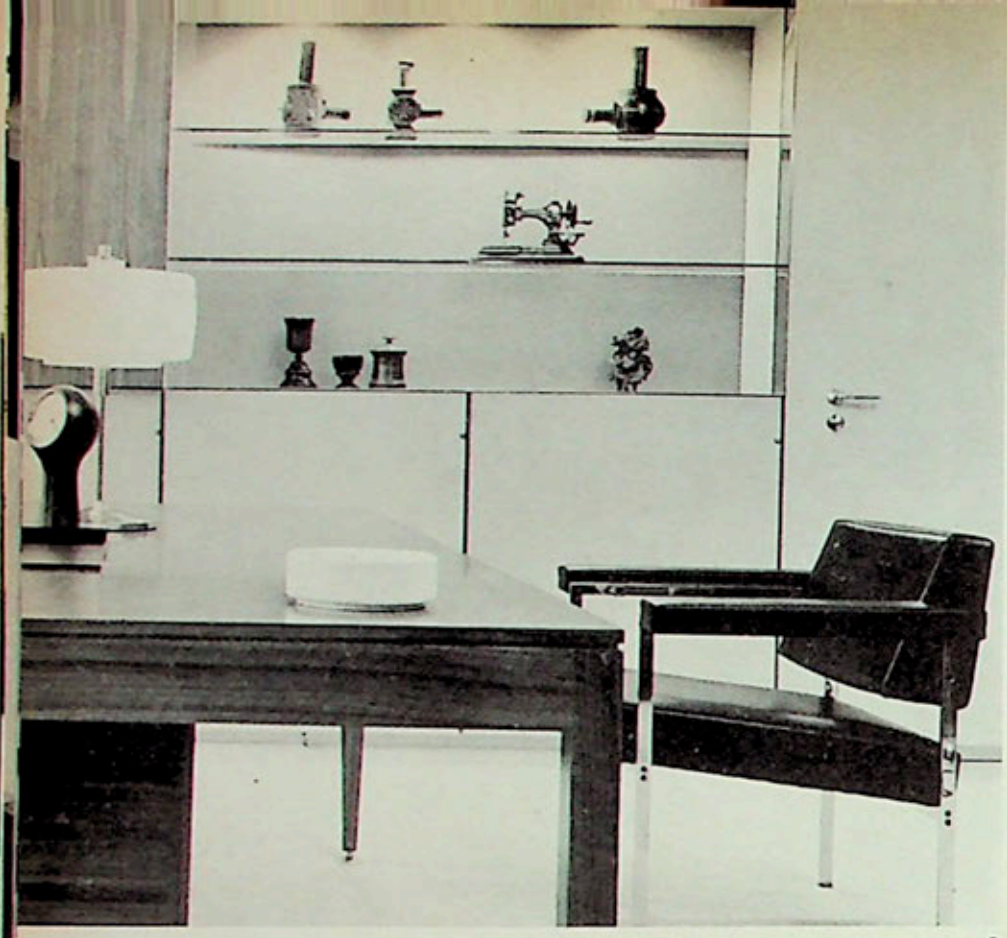


4



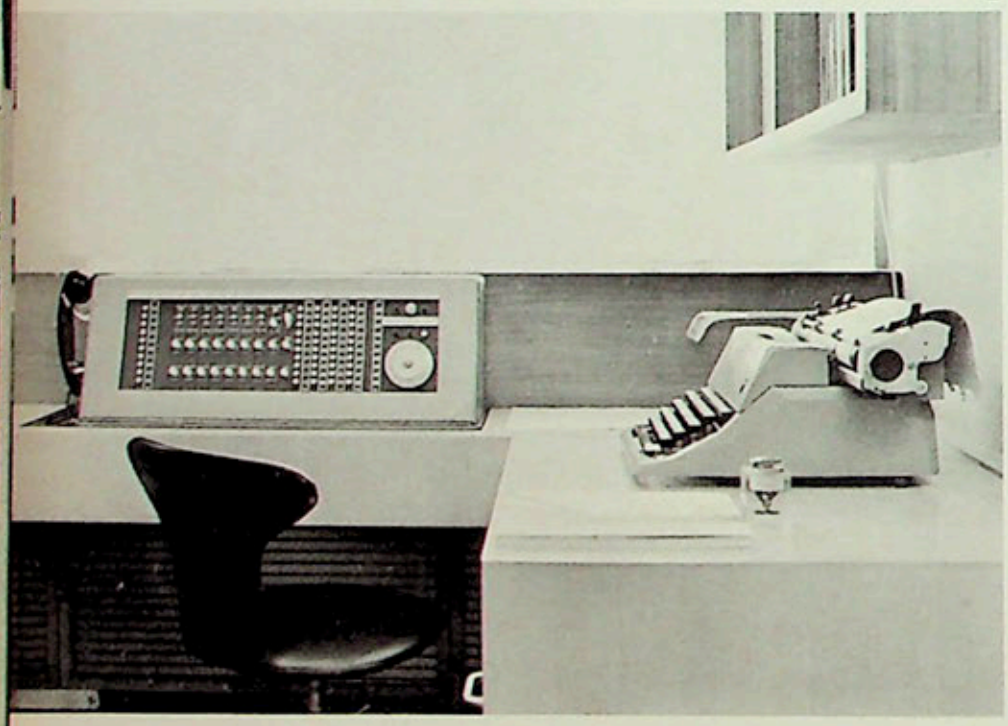
5

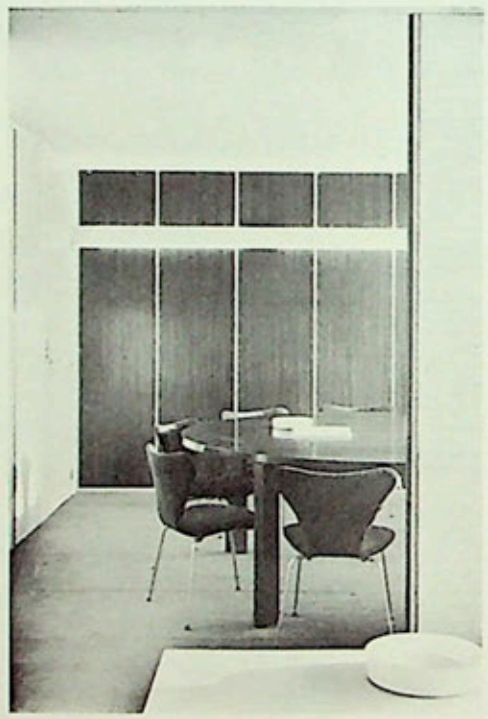
5. Des écrans de glace claire et de glace brute à montant d'aluminium laqué blanc, des panneaux de palissandre composent les cloisons des bureaux de l'agence Air France de Caracas. Bureau courbe en teck et acier chromé spécialement étudié par l'architecte décorateur de l'agence, Robert Pontabry. Chaise de Jacobsen. Sol plastifié. Plafond insonorisé.



1. Bureau de direction aménagé par DMU. La cloison du fond est revêtue de panneaux laqués gris nuage. Le volume que dissimule à volonté un panneau coulissant en noyer peut servir de vitrine, de bibliothèque ou contenir une télévision. Sous la vitrine, des portes laquées commandées par des pédales ouvrent sur un réfrigérateur et un bar. Le fauteuil de droite à piétement d'acier et siège garni de vinil est destiné aux visiteurs. Bureau en noyer de France.

2. Standard et réception de la Société Cobot France. Plan de travail en bois clair. Chaise pivotante garnie de cuir noir (mobilier International). Standard téléphonique CIT, machine à écrire Olivetti.



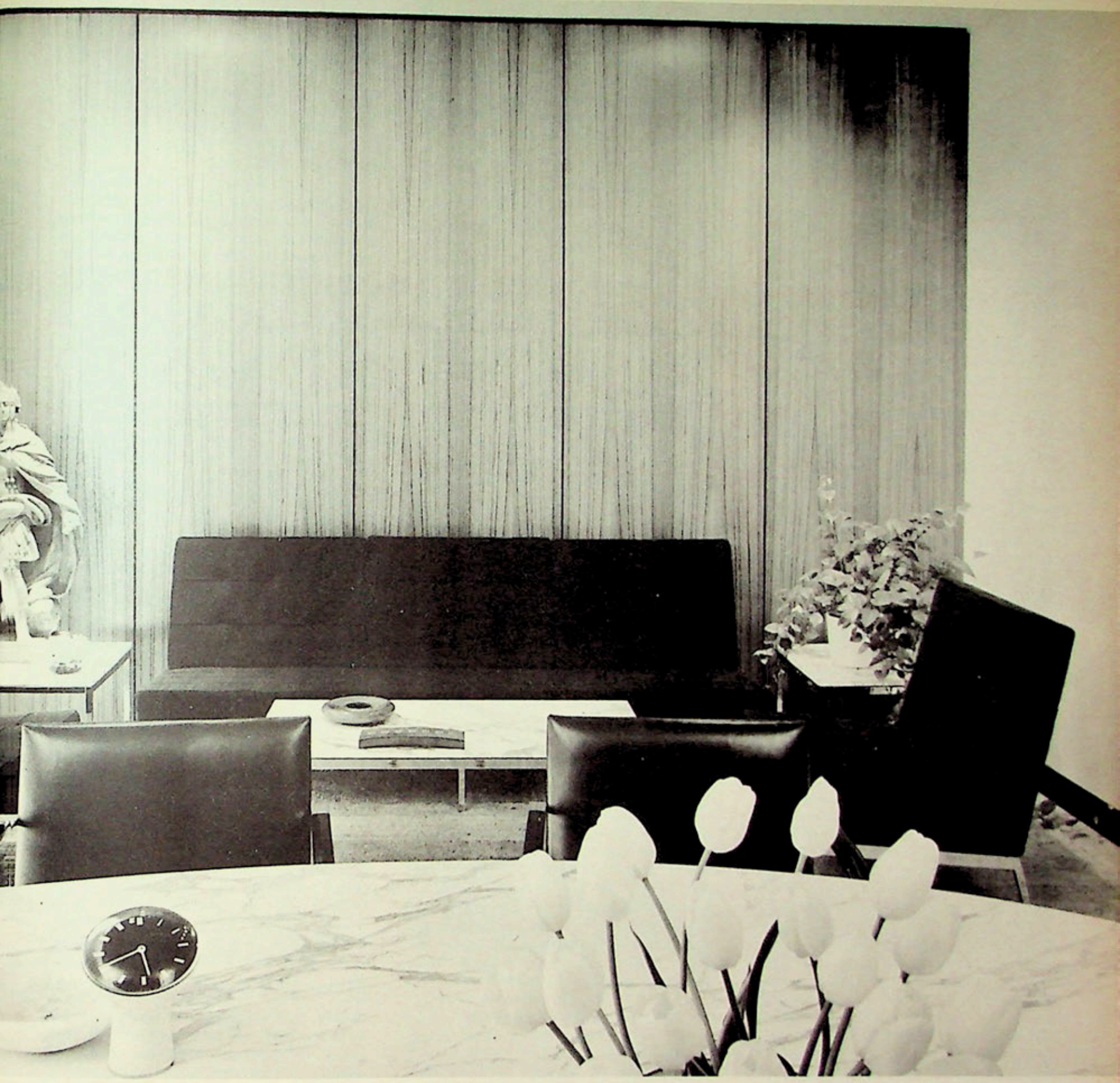


3. Une salle de conférences aménagée par Gautier Delaye pour l'agence Technique et Diffusion. Le mur du fond est constitué par des placards en palissandre. La table ronde également en palissandre a été dessinée par l'architecte. Chaises de Jacobsen garnies de tissu mauve. La table dont on voit le coin au premier plan est en formica blanc mat. Plafond insonorisé (Travacoustic).

4. Dans le bureau personnel de Yves Vidal, directeur de Knoll International, des panneaux de teck garnissent tout un côté du mur. Autour d'une table basse en marbre à piétement d'acier chromé un canapé et deux chauffeuses garnies de « Cato » tissu tissé à la main. Statue en terre cuite d'époque représentant Louis XV. Sur la table ovale en marbre au bas de notre photo, une pendule

Secticon. Les fauteuils don
on voit les dossiers au premie
plan sont garnis de box noir

Bureaux



LE CONSUL SMITH

Suite de la page 22

Rien là, ni dans les termes ni dans les mobiles ni dans les protestations de désintéressement, qui distingue Smith des hommes d'affaires de notre siècle, dont le nom commence par être celui d'une firme commerciale ou industrielle pour finir par être celui d'une salle de musée.

En effet, né aux alentours de 1675, Joseph Smith arrive à Venise au début du XVIIIe siècle, comme commis d'un puissant négociant anglais, Thomas Williams, dont on pourra mesurer la « surface financière » en sachant qu'il consentit un prêt de deux cent cinquante mille livres au prince Eugène. Williams s'occupait plus particulièrement du commerce des objets d'art, et avait des correspondants dans diverses villes d'Italie, notamment à Rome. Vers 1710, la firme devient « Williams et Smith » et en 1712 Williams prend sa retraite et rentre en Angleterre. Leur clientèle semble avoir été constituée principalement d'Anglais de passage, effectuant le Grand Tour. Vers 1730, les affaires de Smith ont pris une extension considérable. Son courrier avec l'Angleterre témoigne d'opérations quotidiennes et importantes. Plus particulièrement, il vient d'entrer en rapport avec Canaletto, vis-à-vis duquel il semble avoir agi en qualité d'agent presque exclusif durant de nombreuses années. Mais aucune preuve n'en existe, sinon la constance et la durée de leurs relations et les cas nombreux où l'on voit Smith s'entremettre entre le peintre et un client. On a parfois voulu assimiler leur association à celle du riche marchand et du peintre pauvre, le premier tirant de larges profits de la vente des tableaux du second, ne lui abandonnant qu'une part infime des rentrées, mais lui assurant la sécurité dans la régularité. Cette triste histoire est invraisemblable en l'occurrence, étant donné que Canaletto fut vite un peintre célèbre et cher. Les bons offices de Smith ne pouvaient en outre que contribuer à faire monter ses prix. Le Président de Brosses n'écrit-il pas à son sujet: « Les Anglais ont si bien gâté cet ouvrier, en lui offrant de ses tableaux trois fois plus qu'il n'en demande, qu'il n'est plus possible de faire marché avec lui... » Il est probable que Smith avait demandé à Canaletto quelque chose comme le droit de première vue et il prenait certainement une commission. Il est également sûr qu'il était lui-même passionné de l'œuvre de Canaletto, comme en témoignent sa collection personnelle et l'absence totale de brouille entre les deux hommes, malgré le caractère bourru, soupçonneux et fantasque de Canaletto. Lorsque celui-ci part pour l'Angleterre en 1746, [illegible]est plus ou moins l'instigateur et l'organisateur de son séjour. Le grand recueil de gravures d'Antonio Visentini d'après des peintures de Canaletto (1742) associa, dans le titre même, d'un latin solennel, le nom de l'artiste à celui du consul: *Prospectus Magni Canalis Venetiarum, addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis: Pictis ab Antonio Canale, in Aedibus Joseph Smith Angli*, etc.

Ces « demeures » de Joseph Smith étaient d'un personnage considérable: d'abord son palais (aujourd'hui Mangilli-Valmarana) sur le Grand Canal, dont la façade, dessinée par Visentini, est toujours intacte; puis sa villa de Moggiano, près de Trévise, qui a disparu. Il se confectionne même un blason, encore déchiffrable sur sa tombe: *Argent on two chevrons sable, six fleur de lys of the field; on a chief azure, a lion passant argent.*

Mais abandonnons le collectionneur pour la collection, Venise pour l'Angleterre, le consul Smith pour son roi... George III n'a pas laissé dans l'histoire le souvenir d'un prince particulièrement sensible aux arts, bien au contraire. Si on lui doit la création de la Royal Academy, il n'en a pas moins toujours eu la réputation d'un béotien, contrairement à son père et surtout à George IV. Il est donc piquant de constater que la conjonction d'un négociant plus avisé que réellement intelligent et d'un souverain d'une inculture notoire aboutit à constituer le noyau de la prodigieuse Bibliothèque royale au British Museum et d'une des plus précieuses collections de tableaux et surtout de dessins qui soient en Angleterre. Il existe au château de Windsor un catalogue manuscrit intitulé: « *Catalogue des tableaux de l'Ecole italienne, tous en bon état de conservation, dans des cadres dorés et sculptés dans le goût moderne et élégant, et actuellement presque tous à Kew.* » Ce catalogue mentionne plus de 350 tableaux, dont la moitié se trouve encore dans les collections royales. Les autres ont été vendus, donnés en cadeau ou ont disparu au cours de divers déménagements. Il s'agit pour l'essentiel de la collection Smith: 38 Rosalba Carriera, 28 Sebastiano Ricci, 54 Canaletto, 41 Marco Ricci, 36 Zuccarelli, 7 Piazzetta, 21 tableaux de fleurs, par « Monsieur Baptiste », (bizarrement classé parmi les Italiens) et 4 Longhi.

La section ancienne comprend peu d'œuvres importantes, à l'exception de la *Nuit dans le Jardin des oliviers (Agony in the garden)* de Bellini, actuellement à la National Gallery et le *Portrait de Jeune homme* (Hampton Court). Parmi les peintres du XVIIIe siècle, c'est évidemment le groupe des Canaletto qui domine tout le reste, mais il serait injuste de négliger Sebastiano Ricci, peintre moins facile à voir et à comprendre pour nous, ou bien les scènes de genre et les charmants paysages plus ou moins imaginaires, de Marco Ricci, avec leurs astucieux procédés techniques, par exemple la détrempe sur cuir. Le paysage naturaliste aussi bien que le caprice (*capriccio*, c'est-à-dire assemblage d'éléments hétéroclites) intéressait Smith, qui possédait aussi des Carlevaris, et ce précurseur du style de Canaletto avait une place naturelle dans cette collection.

Plus troublantes sont les absences: on saisit mal pourquoi Smith n'a pas possédé un seul Tiepolo, sauf un dessin d'attribution incertaine; ni surtout un seul Guardi, qui, contrairement à Tiepolo, réunissait toutes les conditions pour plaire à Smith: védutiste, auteur de peintures de chevalet, de petits formats, succès en Angleterre, etc... Peut-être est-ce simplement que Smith était trop vieux et trop éloigné des affaires quand Guardi devint à la mode.

La collection ne comprenait du reste pas seulement des tableaux italiens. On relève dans la liste d'origine environ cent cinquante tableaux hollandais ou flamands, parmi lesquels neuf Rembrandt, dont deux subsistent dans les collections royales, un autre à la National Gallery et un autre, *La Concorde de l'Etat*, au Boymans, à Rotterdam. Les tableaux de genre pullulent. Signalons que l'un d'entre eux, catalogué par Smith sous le nom de Frans van Mieris et représentant une « *jeune femme jouant de l'épinette en présence d'un homme qui semble être son père* » n'est autre que le Vermeer des collections de la Reine connu sous le titre de *Lady at the Virginals*.

Si le nombre des peintures achetées par George III à Smith a fondu de moitié depuis le XVIIIe siècle, notamment parce que le roi George III offrait très libéralement ses tableaux à ses amis et fidèles serviteurs, par contre l'extraordinaire collection de dessins est restée intacte. Smith était grand collectionneur de dessins, autant et plus que de tableaux, ce en quoi il se montre véritable connaisseur. Identifiables comme lui ayant appartenu, subsistent à Windsor (il les énumère lui-même dans son testament) trois volumes de dessins des Carrache, quatre de Castiglione et surtout, bien entendu, des volumes entiers de Canaletto, Sebastiano et Marco Ricci et d'autres Vénitiens contemporains — toujours à l'exception de Tiepolo et de Guardi. Zuccarelli est représenté par quelques pièces de qualité et Piazzetta par trente-six dessins d'une force émouvante, certainement l'une des séries les plus belles de la collection.

Amusant, mais aussi exceptionnel, parce que probablement le premier ensemble du genre réuni dans l'histoire du dessin, est un album où le Consul, visiblement pour son seul plaisir, a rassemblé amoureusement et répertorié de sa propre écriture, un total de deux-cent

LE MAITRE DE MOULINS

Suite de la page 15

sont Jean Hey (si mystérieusement proche de notre peintre), le Maître de Saint-Gilles, Juan de Flandes et le Maître Michiel (Michel Sittow) (28); les deux premiers se sont latinisés en France, les deux autres, en Espagne.

Dans le portrait du *Cardinal de Bourbon*, mort en 1488, nettement plus français par le souci de polissement courtois que le portrait du Cardinal Rolin, encore assez « eyckien », l'allure générale reste flamande. Il témoigne du premier contact connu du Maître de Moulins avec la famille de Bourbon. Ce n'est que dans les œuvres de 1493 et 1494 qu'apparaissent les indices certains de l'influence d'un des milieux artistiques le plus purement français, celui de Tours et de Bourges. Cet apport est dû très probablement à quelques voyages dans la région de la Loire pour travailler pour la cour royale, mais sans occuper auprès de celle-ci de position officielle. L'artiste paraît au contraire avoir été attaché à la cour des Bourbon, à Moulins, et y avoir vécu pendant de longues années. Trop de traces de son influence dans le Bourbonnais nous en assurent. On les perçoit dans les vitraux à Moulins même (29); dans les enluminures et dans les peintures (*Heures du seigneur de Comeau*, anc. Coll. Durrieu, (30) dont la main paraît se retrouver dans la *Vierge à l'Enfant* du Musée Kröller-Müller, tableau d'un imitateur de notre artiste); dans les sculptures, telle la charmante *Madeleine* de Montluçon, dont le visage, le geste et les plis chiffonnés à la hanche (31) ne sauraient être sans rapport direct avec la Madeleine qui présente une donatrice (sans doute, comme le propose Jacques Dupont, Madeleine de Bourgogne, établie à Moulins) (32). Cette activité moulinoise, nous la suivons jusqu'au *Triptyque de Moulins*, antérieur à 1503 (l'année de la mort du duc Pierre). La cour de Moulins était, en fait, depuis la mort de Louis XI (1483), durant la régence de sa fille Anne, duchesse de Bourbon, la vraie cour royale de France. Et son artiste favori, le Maître de Moulins, n'avait point de rivaux dans le domaine de la peinture de chevalet, entre 1480 et 1500, parmi les artistes royaux de la Loire. Les peintres officiels du roi étaient alors essentiellement des miniaturistes. Les tableaux de ceux d'entre eux dont nous connaissons les œuvres — Bourdichon, Perréal — sont loin d'égaler l'autorité des tableaux du Maître de Moulins. Quelles que soient les qualités réalistes et picturales des portraits de Perréal antérieurs à son contact avec l'Italie, ils cèdent le pas aux portraits de *Charles Orland* et du *Donateur de Glasgow*, amples, sûrs de dessin, prestigieux à la flamande dans le rendu des chairs, des étoffes, des paysages.

Depuis 1493 jusqu'aux alentours de 1500, le Maître de Moulins instille de plus en plus profondément les éléments de l'art de Tours et de Bourges dans la trame d'un art resté foncièrement sous l'égide de Van der Goes. Dans le *Triptyque*, il adopte des motifs décoratifs italianisants (le cadre d'origine du panneau central, fig. 9) et des motifs iconographiques (l'*Annonciation* avec plusieurs anges; la séculaire tradition française, reprise par Fouquet dans le portrait de Charles VII, des rideaux écartés qui encadrent des portraits princiers en symbolisant leur majesté royale). Bien plus, il se laisse impressionner par la fermeté sculpturale de Fouquet et il en pare le petit Charles Orland; il met une nuance française dans son paysage de souche flamande, en réduisant les détails et en clarifiant par une stratification horizontale les campagnes qui s'étendent derrière la *Jeune Princesse* et le *Donateur de Glasgow*. Enfin, dans la *Vierge Glorieuse* il fait sien le sens monumental et sculptural de la peinture française, cette science parfaite de plier la forme vivante à un cadre architectural donné, de dresser et de rythmer la composition d'une scène visionnaire à l'instar d'un « tympan de cathédrale » (Henri Focillon), de rendre les volumes synthétiques, ronds, denses et précis. Son goût d'élégance courtoise dans les formes et dans les gestes, sa grâce mélancolique des visages ne cessent de s'affiner. Le chef-d'œuvre de Moulins est, de fait, le chef-d'œuvre d'équilibre entre l'art flamand et l'art français, entre le prestige sensuel des réalités palpables et la stylisation intellectuelle et idéalisante. Aussi, quel que fût « le passeport » du Maître de Moulins à sa naissance, quelle que fût sa fidélité à sa formation flamande, il a peint des tableaux qu'on ne saurait confondre avec des tableaux flamands. C'est un artiste français.

Peintre familier des toutes dernières œuvres de Hugo van der Goes, datant de 1475-1480 environ, n'émergeant qu'à partir de 1480-1483 en France (en Bourgogne), établi à Moulins pendant la dernière décennie du siècle, nourri, à partir de 1492-1493 environ, par le contact des écoles de Tours et de Bourges, peintre de chevalet par excellence qui entreprit, passagèrement, des enluminures et des cartons de vitraux — telle est l'image que nous livrent de leur auteur les œuvres du Maître de Moulins. C'est elle qu'il faut garder dans l'esprit en jugeant les essais d'identification avec tel ou tel artiste important, son contemporain, que nomment les documents. La plus ancienne tentative de ce genre, pour ne parler que des tentatives sérieuses — celle avec Perréal — est à écarter définitivement, depuis que les ouvrages certains de ce dernier ont été retrouvés (33). La plus récente, actuellement fort en vogue, est celle avec Jean Prévost. Il est utile, pour clore ces lignes, d'en faire le point.

Renouant avec une remarque faite il y a plus de vingt ans qui soulignait l'harmonie de la couleur entre le *Triptyque* et les vitraux de la cathédrale de Moulins, au voisinage desquels ce retable était destiné (34), M. Paul Dupieux chercha à retrouver le Maître de Moulins parmi les peintres verriers. Il proposa, en 1946, de le reconnaître en Jean Prévost, peintre et verrier de Lyon (35). Notons tout d'abord qu'aucune œuvre de cet artiste ne nous est parvenue. De sorte que toute concordance que nous pourrions remarquer entre Prévost et l'auteur du *Triptyque de Moulins* ne peut être basée que sur les renseignements que les documents nous livrent sur l'artiste lyonnais. Quel est donc le bilan de ces renseignements? Et dans quelle mesure concordent-ils avec l'image du Maître de Moulins qui vient d'être tracée?

Jean Prévost dit Jean le Peintre nous est signalé pour la première fois à Lyon, en 1471, comme venant d'être nommé maître peintre et verrier de la Cathédrale de Lyon. Il succédait dans cette fonction à son beau-père, Laurent Girardin, avec qui il travaillait déjà depuis quelque temps. Marié, chargé de responsabilités sérieuses, il nous apparaît à cette date comme devant être âgé de 25 à 30 ans au moins; ce qui le ferait naître vers 1440-1445. En 1471, sa formation artistique devait être achevée. Elle ne pouvait donc pas profiter des dernières œuvres de Hugo van der Goes qui se situent entre 1475 et 1480 environ. Bien plus, les années où on trouve Prévost à Lyon sont précisément celles où il aurait pu faire ce profit seulement aux Pays-Bas: il y est signalé en 1475, 1478, 1479, 1480, 1482, 1483. Cette constatation à elle seule suffit pour écarter l'identification du Maître de Moulins avec Jean Prévost. Mais si l'on voulait s'obstiner et tirer argument d'une absence de mention de Prévost à Lyon entre 1480 et 1482, pour y placer un hypothétique séjour auprès de Van der Goes, cela n'effacerait pas les autres objections à cette identification qui sont nombreuses. Depuis 1483, pendant 20 ans, Prévost ne cesse d'être établi à Lyon, son séjour y est documenté en 1486, 1488, 1489, 1490, 1493, 1496, 1498, 1499, 1500, 1503; il meurt soit en 1503 soit en 1504, l'année où sont mentionnés ses héritiers (36). S'il a peint les

---

vingt caricatures dues pour la plupart à des Vénitiens: 141 d'entre elles sont l'œuvre de l'aimable et spirituel Marco Ricci, et 48 de Antonio Zanetti. Ce sont surtout des chanteurs et chanteuses d'opéra célèbres que nous trouvons, dans ces évocations plaisantes des beaux soirs de la *Fenice* au XVIIIe siècle et des avant-derniers beaux jours de la République de Venise.

Cette Venise en voie d'extinction, la vie de l'esprit, en fait, y était alors bien réduite, autant que la liberté. Et les peintres auraient sans doute eu bien du mal à y vivre s'ils avaient dû compter sur leurs seuls concitoyens et si des Consul Smith n'avaient pas existé.

Si vous voulez en savoir davantage

La vie et l'activité du Consul Smith sont étudiées par K. T. Parker dans The Drawings of Antonio Canaletto at Windsor Castle *(Phaidon Press) et par Blunt et Croft-Murray dans* Venetian Drawings at Windsor Castle *(id.). Sur les rapports avec Canaletto, consulter W. G. Constable,* Canaletto *(Clarendon Press). Sur Smith éditeur et promoteur du palladianisme, et sur ses rapports à cet égard avec Lord Burlington et les palladiens anglais, voir Frances Vivian:* Joseph Smith and the cult of Palladianism *(Burlington Magazine, avril 1963).* — L'Œil *publiera prochainement une étude sur la naissance et l'évolution de la caricature moderne.*

tableaux du Maître de Moulins, il faudrait admettre qu'il les ait tous exécutés à Lyon et envoyés à Moulins; le peintre favori des Bourbons serait donc établi à Lyon et son influence dans le Bourbonnais viendrait uniquement de la présence de ses œuvres, supposition bien artificieuse. Si Prévost était le Maître de Moulins, nous aurions des traces de l'art de celui-ci dans les vitraux de Lyon. Or, le seul vitrail qui montre cette influence n'est pas de Prévost mais de Pierre de Paix. Et comme il se trouve dans la chapelle des Bourbons à la Cathédrale de Lyon, il nous ramène vers Moulins où son carton dut sortir de l'atelier du peintre ordinaire des ducs. De toute façon, le seul séjour documenté de Prévost à Moulins est bien court. Il dura deux semaines exactement: en février 1490, il y a été appelé probablement pour exécuter des décorations d'une fête. Un second séjour se situerait en 1502. Dans un document qui n'a jamais été publié *in extenso* M. Dupieux a trouvé parmi les domestiques importants des ducs de Bourbon un « maistre Jehan le paintre ». Il en a conclu qu'il s'agissait nécessairement de Jean Prévost appelé parfois dans les documents lyonnais « Jean le peintre ». Mais M. Dupieux a conclu également que Prévost a travaillé pour les Bourbons parce que Louis de Bourbon était cardinal de Liège et parce qu'un portrait est décrit dans l'inventaire de la collection de Marguerite d'Autriche comme représentant « Monseigneur de Liège » et comme étant de la main de « Maistre Jehan le paintre ». Or, depuis 1929, on sait que ce « Jean le peintre » est le Flamand Jean Vermeyen, peintre attitré de Marguerite, que le portrait existe dans la collection Von Pannwitz près de Harlem et que « Monseigneur de Liège » est Erard de la Marck (37). Comment être sûr que le « Jean le peintre » des Bourbons mentionné en 1502 à Moulins était Prévost et non pas leur peintre de cour bien connu à Moulins et familièrement appelé par son prénom? D'autant plus que les documents donnent l'impression que Prévost était vers 1502 déjà bien fatigué; car en 1498 il était remplacé par Pierre de Paix dans ses fonctions à la cathédrale de Lyon et il devait être alors près de la soixantaine. Mais même s'il s'agit bien de Prévost, quel poids peut avoir le fait qu'il faisait partie de la maison ducale à Moulins en 1502 alors que jusqu'en 1500 on le voit établi à Lyon?

En tant que peintre, Prévost nous apparaît dans les documents comme un décorateur, aucun tableau de chevalet de sa main n'est signalé. C'était donc avant tout un verrier et un décorateur qui a pu — peut-être — faire à l'occasion un tableau. Le Maître de Moulins était avant tout un peintre de tableaux qui a fait, à l'occasion, une miniature et, probablement, quelques cartons de vitraux.

Cette identification est, on le voit, très contestable. Y en a-t-il une autre à lui substituer, plus solide? Il y en a une, certes, et qui s'impose. Mais pour la présenter, il faut encore attendre, vérifier bien des points, faire des recherches. Pour être acceptables, les identifications de cet ordre ont besoin d'être mûries.

NOTES

1. Madeleine Huillet d'Istria. *La Peinture française de la fin du Moyen Age. Le Maître de Moulins.* Presses Universitaires de France, Paris 1961. Thèse soutenue le 18 janvier 1958. Cependant, lors de la soutenance, le prof. A. Chastel n'a pas manqué de formuler de vives critiques.
2. Cette charmante boutade est rapportée par E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, I, p. 256.
3. On en trouve la discussion la plus complète chez A. Châtelet, *Burl. Mag.*, déc. 1962, p. 517-524.
4. Ici, Mlle Huillet d'Istria a raison contre ses critiques (cf. A. Châtelet, *op. cit.*, p. 518). En effet, la réunion d'études qui a eu lieu le 18 novembre 1961, devant le *Triptyque de Moulins*, a apporté toutes les précisions matérielles souhaitables. A cette réunion organisée en accord avec M. Jacques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques, prirent part: Mgr Malochet, curé-doyen de la cathédrale; M. Genermont, architecte des Monuments historiques; M. de Fournoux, conservateur des objets mobiliers; Mme Jacqueline Marette, spécialiste bien connue de l'étude du bois; Mme Catherine Binda et M. Michel Binda, restaurateurs; un menuisier local très expert et moi-même. Pour la première fois depuis que la critique moderne s'occupe du *Triptyque*, ses trois panneaux ont été sortis de leurs cadres et juxtaposés (fig. 37 et 39). On a pu examiner leurs dimensions, leur bois, les transformations et les restaurations qu'ils ont pu subir, leur technique et leur couleur. Voici ce qu'on a constaté:
   a) Dimensions exactes: panneau central: H. 159 cm.; L. 133 cm.; chaque volet: H. 159 cm.; L. 66,9 cm.
   b) Le panneau central est intact. Le haut de la composition dont il est peint était toujours arrondi aux angles (fig. 39) pour correspondre à la forme du cadre qui est d'origine (fig. 9).
   c) Par contre, les deux volets ont été coupés tant en haut qu'en bas, ainsi que l'indiquent leurs bords recouverts de peinture jusqu'aux arêtes (alors que les bords latéraux montrent des marges). Cette mutilation a été faite lorsqu'on a changé les cadres des volets, sans doute vers 1841 (cf. L. Du Broc de Segange, *N.-D. de Moulins*, Guide, 1876, p. 190). Son but était de ramener les volets à la dimension exacte du panneau central.
   d) La nature du bois des trois panneaux est la même (chêne, prélèvements Marette 2053-2056).
   e) La technique des trois panneaux est identique.
   f) La couleur est partout la même. Le jaune orangé, la laque de garance, le vermillon du panneau central se retrouvent dans les volets. Si le coloris des volets est un peu plus foncé que celui du centre, c'est simplement parce que ce dernier a été nettoyé plus récemment.
   g) L'état de conservation. Examinées directement et sous les rayons ultra-violets, les principales retouches se situent sur le panneau central, dans la zone de la gloire et de l'or, les personnages sont en parfait état; dans le volet gauche, elles sont plus nombreuses et se trouvent sur le visage du duc, sur la draperie en haut et à droite et sur le bas du tableau; sur le volet droit, elles sont moins nombreuses et moins importantes; la grisaille en comporte le plus grand nombre mais de peu étendues. Dans l'ensemble, le tableau doit être considéré comme très bien conservé pour une œuvre du XVe siècle. Sa santé est cependant fragile et à surveiller de très près.

   Ainsi, aucun indice matériel ne s'oppose à l'idée que le *Triptyque* a été conçu tel qu'il subsiste et qu'il a été exécuté par un seul artiste. L'étude radiographique du *Triptyque* aboutit à la même conclusion. (Publiée par Mme M. Hours, *Art de France* III (1963), p. 64-74.
5. A. Châtelet, *op. cit.*, p. 522.
6. *Op. cit.*, p. 71 et 74.
7. Ajouté peut-être plus tard, pour protéger le panneau.
8. Comparer les reproductions *Art de France*, III (1963), p. 71.
9. Excellente reproduction dans *Art de France*, III (1963), p. 85 et la radiographie, p. 71.)
10. Le nombre de tableaux dépend de la manière de compter les panneaux soit séparément soit en fonction des ensembles dont ils ont fait partie. En voici la liste dans un ordre chronologique probable:
    1° La *Nativité*, Autun, Musée Rolin. Le portrait du cardinal Rolin (mort en 1483) qui y figure en donateur, à la fin de sa vie, date ce tableau de 1481-1483 environ.
    2° *Le Cardinal Charles de Bourbon.* Munich. Pinacothèque. Peint probablement après la *Nativité*, car il trahit une conception plus française du portrait du donateur, remplaçant le réalisme direct du Cardinal Rolin (de tradition eyckienne) par une stylisation courtoise, flatteuse; mais plusieurs années avant la mort de Charles de Bourbon (1488) qui ne paraît pas trop usé: donc, vers 1483-1485. Volet de triptyque ou, plus vraisemblablement, de diptyque. Le donateur en oraison tourné vers notre gauche, c'est-à-dire placé à la senestre du sujet sacré, indique d'habitude qu'il s'agissait d'un volet de diptyque dont l'autre volet représentait, dans la majorité des cas, une Vierge à l'Enfant. Mais il pouvait s'agir également d'un triptyque, dont l'autre volet aurait représenté soit un saint (Memling) soit un autre donateur, d'un rang plus élevé lui permettant de figurer à la dextre du sujet sacré (celui-ci aurait alors une forme oblongue, sa largeur étant obligatoirement le double au moins de la largeur du volet). Dans certains cas, le triptyque à volets pliants était remplacé par un seul panneau tripartite (Memling).
    3° *Retable de l'Immaculée Conception* peint pour Pierre II, duc de Bourbon et Anne de France, duchesse de Bourbon, sa femme. Il comprenait sans doute sur l'une de ses faces les portraits de ces personnages, dont le second était accompagné par le portrait de leur fille Suzanne *(Enfant en prière)* (tous trois au Louvre) et sur l'autre face une composition tripartite

oblongue dont les fragments latéraux se trouvent à la Gal. Nat. de Londres *(La Rencontre à la Porte Dorée)* et à l'Art Institute de Chicago *(L'Annonciation)*. L'âge apparent de la petite Suzanne date cet ensemble de 1492-1493. La date de 1488 donnée par une ancienne inscription sur le cadre d'origine du portrait du duc au Louvre, acceptée jusqu'à présent, est purement commémorative de l'accession de Pierre de Beaujeu au duché de Bourbon. Voir plus loin, dans le texte et les notes, la justification de ce groupement et de cette date.

4° *Miniature des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel*/Ms. fr. 14363. Bibl. Nat. Paris. Elle date de 1493 (avant le 27 octobre).

5° *La Vierge à l'Enfant*. Bruxelles. Musée des Beaux-arts. Vers 1490-1495. Le style de l'Enfant Jésus se rapproche beaucoup de celui du portrait de Suzanne de Bourbon enfant qui figurait sur le rétable de 1492-1493, décrit ci-dessus.

6° Portrait très probable de *Madeleine de Bourgogne, dame de Laage, présentée par Sainte Madeleine* (à la Vierge à l'Enfant?). Paris, Musée du Louvre. Le regard abaissé des deux personnages suggère qu'il était dirigé vers l'Enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge. La fille naturelle de Philippe le Bon vivait à Moulins, à la cour des ducs de Bourbon où elle épousa, en 1486, Bompar de Laage et mourut vers 1495. Cette identification, proposée par Jacques Dupont, se trouve corroborée par la provenance du tableau de la collection du baron de Laage (au milieu du XIXe siècle) retrouvée par Mme N. Reynaud. Le tableau a dû être exécuté à Moulins car son influence se distingue dans la statue de Sainte Madeleine à Montluçon. Le costume de la donatrice, proche de celui d'Anne de Bourbon dans le portrait du Louvre (1492-1493) et de peu antérieur à 1495, situe l'exécution du tableau entre ces deux dates. Il ne semble pouvoir s'agir que du volet gauche d'un triptyque dont le volet droit représentait une autre donatrice: dans un diptyque la règle iconographique courante n'admettait pas la place d'une femme à la dextre du sujet sacré et dans un triptyque un donateur faisant partie d'un couple ne pouvait pas occuper une place à la senestre.

7° *Jeune Princesse*, New York, Coll. Robert Lehman. L'identification du modèle n'est toujours pas certaine. Celle qui voit dans cette petite fille de dix à douze ans Suzanne de Bourbon n'est pas acceptable: née en 1491, Suzanne aurait été peinte ici vers 1501-1503; or, son portrait certain dans le *Triptyque de Moulins* est pratiquement contemporain, car elle y paraît âgée d'au moins huit ans et la date extrême du *Triptyque* est 1503; et cependant il n'y a aucune ressemblance entre cette enfant maladive, fort laide, et la florissante fillette du tableau de New York. De plus, le costume de la *Jeune Princesse* est certainement antérieur de plusieurs années à 1500; il est celui de Marguerite d'Autriche à la Nat. Gall. de Londres, daté par Martin Davies, avec la plus grande vraisemblance, vers 1493-1495 (Cat. Early Netherlandish School, 1955, N° 2613, p. 95-96; bonne reprod. Early Netherlandish School, Plates, 1947, pl. 104). Ce rapprochement vaut également pour les visages, le tableau Lehman peut très bien représenter la même fillette blonde plus jeune de deux à trois ans et peinte par un artiste personnel et vigoureux très différent de l'auteur (miniaturiste?) du fade portrait courtois de Londres. De sorte que l'identification de la *Jeune Princesse* avec Marguerite d'Autriche, proposée par L. Dimier et G. Hulin de Loo, reste à considérer très sérieusement. Elle entraînerait la datation du tableau Lehman de 1491 environ: à cause de l'âge de 10-11 ans de la princesse, née en 1480; et à cause du port d'un bijou en forme d'un lys de France, qui ne se justifierait plus après 1491, date de la répudiation de Marguerite comme reine de France. De plus, cette identification daterait de 1491 environ le premier contact connu du Maître de Moulins avec la région de la Loire, car Marguerite quittait très rarement le château d'Amboise. Il ne s'agit pas nécessairement d'un portrait indépendant mais peut-être du volet gauche d'un triptyque: l'orientation du modèle et la présence du rosaire à la main autoriserait à y voir une donatrice en oraison. La forme arrondie en haut et les dimensions sont analogues à celles du portrait du *Cardinal de Bourbon* à Munich (il mesurait à l'origine un peu plus de 34 cm. sur 25,6 cm., le tableau de New York mesure exactement 34 cm. sur 24 cm., ainsi que je l'ai indiqué dans le *Cat. de l'Exp. de la coll. Lehman*, Orangerie, 1957, N° 35). Pourtant, les deux portraits, l'un placé devant un paysage, l'autre dans un intérieur d'église, diffèrent trop pour avoir pu figurer dans un même triptyque. On s'aperçoit par cet exemple combien fragiles pourraient être les reconstruction des ensembles dispersés du Maître de Moulins qui se baseraient exclusivement sur l'accord de dimensions. Comme d'autres artistes du XVe siècle, le Maître de Moulins employait des panneaux de dimensions qu'il affectionnait. La hauteur de la *Nativité* d'Autun (55 cm.), celle de la *Donatrice* du Louvre (55,6 cm.) et celle du *Donateur* de Glasgow (56 cm.) sont pratiquement les mêmes (les véritables dimensions de ce dernier panneau sont 56 cm. sur 46 cm., et non 82 cm. sur 48 cm. comme l'indique G. Ring, 1949, Cat. N° 301).

8° *Portrait du dauphin Charles Orland*. Paris, Musée du Louvre. L'inscription ancienne sur le cadre d'origine date ce tableau de décembre 1494. Il n'y a aucune raison pour contester cette date.

9° *Donateur présenté par Saint Maurice*. Glasgow. Art Gallery. Volet de triptyque ou, plus vraisemblablement, de diptyque (voir les remarques ci-dessus N° 2). On n'a pas réussi à identifier le donateur d'une façon satisfaisante. La récente identification avec François de Châteaubriant (A. Châtelet, *op. cit.*, p. 521-522) repose sur l'affirmation que la bannière rouge avec des fleurs de lys d'or offre les armes de la famille de Châteaubriant. Mais cette bannière est celle que Saint Maurice tient dans ses représentations connues: dans le *Triptyque du Buisson Ardent* de Nicolas Froment ou dans le volet d'un petit triptyque (peint à Lille, à cause de la présence simultanée de S. Donatien et de S. Maurice? v. 1480-1490) de la coll. Linsky, à New York (inédit), où le saint présente un chanoine vêtu d'une façon analogue à celle du donateur de Glasgow (moins toutefois le mystérieux diadème). La date du tableau n'est pas non plus facile à déterminer. Tout ce qu'on peut avancer, pour le moment, c'est que son style ample et la coupe de cheveux le situent à une époque tardive: près de 1500.

10° *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus*. Paris, Coll. Jacques Baeri. Publiée dans cet article.
Probablement volet gauche d'un diptyque. Les types et le style situent l'exécution de ce tableau entre la *Vierge à l'Enfant* de Bruxelles (ci-dessus, N° 5) et le *Triptyque de Moulins* qui suit. Date probable: 1495-1500 environ.

11° *Le Triptyque de la Vierge Glorieuse*, Moulins. Cathédrale. Peint pour le duc Pierre II de Bourbon et sa femme Anne de France, qui y figure accompagnée de sa fille Suzanne paraissant âgée de dix ans environ, ce qui date le *Triptyque* vers 1499-1501, en tout cas avant 1503, l'année de la mort du duc.

A ces peintures il convient sans doute d'ajouter le carton du vitrail de la famille Popillon à la cathédrale de Moulins, car son style offre (compte tenu de légers écarts dûs à l'interprétation du verrier) une affinité frappante avec celui du Maître de Moulins (fig. 24 et 38) (cf. Louis Grodecki, *Revue des Arts*, 1951, p. 218, et *Art de France*, II (1962), p. 246). D'après le costume, ce vitrail paraît dater de 1500 environ. Les rapports stylistiques avec des parties du vitrail de Sainte Catherine à la même cathédrale et avec ce qui reste du vitrail de la chapelle des Bourbons à la cathédrale de Lyon, exécuté par Pierre de Paix de 1501 à 1503, sont moins directs, leurs cartons pourraient sortir de l'atelier du Maître de Moulins ou seulement refléter son influence.

Le *Profil de Jeune Femme*, dessin à la plume (Musée du Louvre) dont l'attribution au Maître de Moulins (due à J. Dupont) est vraisemblable, pourrait être une étude pour une donatrice en oraison figurant sur le volet droit d'un diptyque ou d'un triptyque. La coiffe paraît dater de 1490 environ. La facture et le style relèvent directement de Hugo van der Goes.

11. Il est couvert au dos de marbrures d'origine qui suggèrent qu'il était le volet fermant d'un diptyque ou d'un triptyque. Les sondages de la peinture noire des écoinçons prouvent qu'elle est d'origine. Renseignements de l'atelier de restauration aimablement communiqués par M. Hermann Lohe, conservateur en chef de l'ancienne Pinacothèque de Munich (lettre du 8 janvier 1958).

12. Cette objection s'oppose également au jumelage du *Cardinal de Bourbon* avec la *Vierge à l'Enfant* de Bruxelles, alors que les dimensions d'origine de ces tableaux et leur style pourraient s'accorder (fig. 6 et 8).

13. De nombreux contrats d'artistes prouvent qu'au XVe siècle les dimensions des panneaux à peindre étaient fixées *grosso modo* en unités de pieds ou de quart, demi et trois-quarts de pied. L'ancien pied français valant 32,4 cm., la *Vierge Baeri* répond à 1 pied de haut sur ¾ de pied de large; la *Nativité d'Autun*, à 1 pied ¾ sur 2 pieds ¼; le *Donateur de Glasgow*, à 1 pied ¾ sur 1 pied et demi, etc.

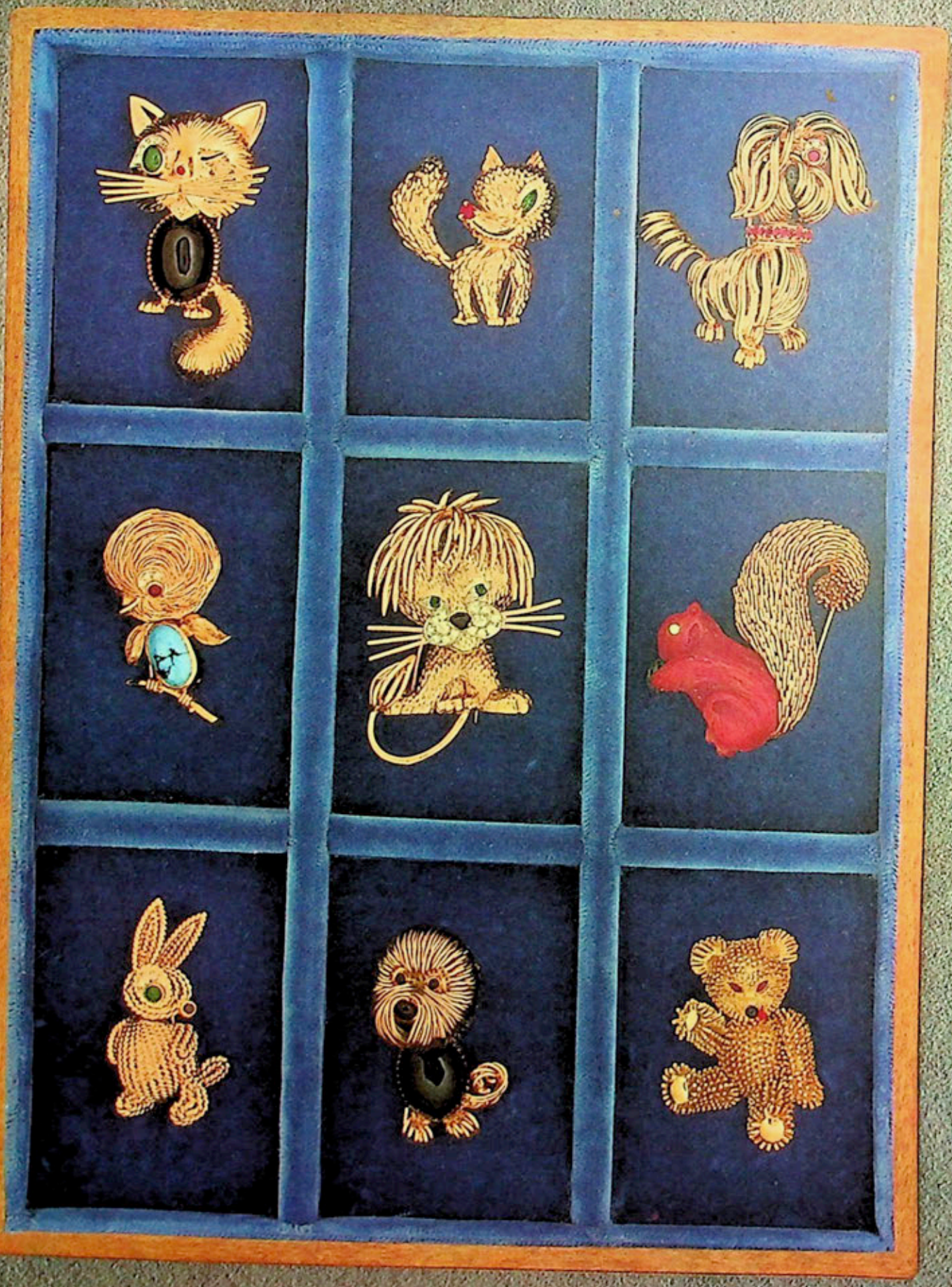
14. Reprod. K. Perls, *Fouquet*, 1940, pl. 204.
15. Reprod. Perls, *op. cit.*, pl. 49. Il y a dans l'œuvre de Fouquet beaucoup d'exemples de ces casques.
16. Il a dû connaître également des compositions avec des figures coupées à mi-corps telles que la *Nativité* de Berlin ou la *Nativité* qui a servi de modèle à celle de Wilton House.
17. J. Bruyn l'a bien vu (*Burl. Mag.*, août 1963, p. 370).
18. Voir note 10. Ajoutons que l'iconographie de l'*Annonciation* dans ce vitrail (fig. 38) où l'ange approche la Vierge de droite, dérive comme celle de la grisaille du *Triptyque*, de Hugo van der Goes (*Retable Portinari*).
19. Tableau inédit, reproduit seulement en 1958 dans le catalogue de la Galerie P. De Boer, à Amsterdam. Bois. H. 24 cm., L. 17 cm.
20. *Art de France*, III (1963), p. 87.
21. Charles Sterling, *L'Œil*, juillet-août 1963, p. 12, fig. 28.
22. Nicole Reynaud. Les portraits des Bourbon au Louvre, *La Revue du Louvre*, 1963, N°/ 4-5, p. 159-166.
23. Voici le problème:
    a) On a suffisamment prouvé que la *Rencontre à la Porte Dorée* (Londres) et l'*Annonciation* (Chicago) sont des fragments latéraux d'une frise qui soit couvrait un panneau oblong soit était répartie sur deux volets mobiles.
    b) Il est *inévitable* d'admettre que les *Portraits du duc et de la duchesse de Bourbon*, au Louvre, ont fait partie du même ensemble. En effet, l'*Annonciation* et le *Portrait de la duchesse Anne* ont été autrefois coupés tous deux *exactement à la même dimension*: comment imaginer que cela puisse être l'effet *du hasard*? D'autant plus que l'un a été coupé à gauche et l'autre à droite ce qui *prouve* qu'à l'origine les deux peintures étaient adossées, qu'elles couvraient *les deux faces d'un même panneau* qu'on a scié ultérieurement dans son épaisseur. En effet, le semis de fleurs de lys d'or au dos des portraits du Louvre a été ajouté plus tard, sans doute au XIXe s.: on n'a qu'à comparer la silhouette ramassée de ces fleurs avec la silhouette élancée, authentiquement gothique, des lys qui se trouvent sur les portraits eux-mêmes et sur la tunique de Charlemagne, à Londres. Cette constatation matérielle, objective, *oblige* à voir dans les tableaux du Louvre et dans ceux de Londres et de Chicago des éléments d'un seul retable. Elle a été parfaitement établie par A. Châtelet, *op. cit.* ci-dessus note 3.
    c) Comment s'agençait ce retable dont les personnages obéissent à deux échelles différentes, beaucoup plus grande dans les portraits du Louvre que dans les scènes religieuses de Londres et de Chicago? Un point est absolument certain: ils ne pouvaient pas être *juxtaposés* puisque les portraits se trouvaient *au dos* des scènes religieuses. Ceci élimine la reconstruction proposée par J. Dupont (*Art de France*, III (1963), p. 83), où les portraits du Louvre seraient les volets d'un triptyque se fermant sur les scènes religieuses qui en auraient constitué le centre. A. Châtelet (*op. cit.*, p. 519), de son côté, a proposé une reconstruction foncièrement saine: pour lui, le centre du triptyque est perdu, nous n'en avons que les volets fermants, dont chacun portait d'un côté un portrait et de l'autre l'une des deux scènes religieuses lesquelles auraient constitué l'extérieur du triptyque fermé. Mais il est très difficile d'admettre que la *Rencontre* et l'*Annonciation* pouvaient être séparées l'une de l'autre par les cadres réunis des deux volets fermés. Cette coupure entre elles est d'autant moins vraisemblable qu'entre la *Rencontre* et l'*Annonciation* il y avait certainement un groupe central, aujourd'hui découpé. En effet, dans la *Rencontre*, à droite de Charlemagne, on distingue nettement un bout d'un *drap d'honneur* rouge richement brodé, pendu sur le mur du fond; un drap d'honneur appelle toujours la présence d'un sujet sacré placé devant lui (ce point n'a pas échappé à Martin Davies dans son excellent *Cat. des peintures françaises à la Nat. Gall. de Londres*, 1957, p. 154). Comment imaginer que ce sujet sacré central pouvait apparaître traversé en son milieu par les cadres des volets fermés?
    d) Il ne reste donc qu'une conclusion possible: il faut abandonner l'idée d'un triptyque à volets mobiles; le panneau avec les scènes religieuses était continu, il comportait en son centre un groupe central aujourd'hui perdu (ce sont les points sur lesquels il faut être d'accord avec M. Dupont). Mais au *dos* de ce long panneau se trouvaient obligatoirement les deux portraits de donateurs en oraison et entre eux, au verso du fragment de panneau qui manque entre la Rencontre et l'Annonciation, il y avait l'objet de leur adoration, probablement une Vierge à l'Enfant placée dans une architecture semblable à celle des portraits. Ces donateurs encadrant la Vierge formaient un *triptyque non pliant*. Dans cette composition tripartite, la dimension de la Vierge était sans doute analogue à celle de chacun des portraits. Ce qui donne beaucoup plus de place au groupe central manquant entre les deux scènes religieuses et ce qui résout la gênante difficulté dont souffrent les deux reconstructions, obligées l'une et l'autre de calculer la largeur de l'ensemble comme la double largeur des portraits.

    L'hypothèse d'un retable accessible de deux côtés (d'un tableau d'autel destiné à la dévotion intime dans une chapelle d'un des châteaux des ducs) élimine toutes les difficultés de la reconstruction. On peut seulement objecter qu'aucun exemple d'un tel retable, fréquent en Italie et en Allemagne, ne semble pas être actuellement connu dans ce qui subsiste de la peinture néerlandaise et française. Mais un argument *ex absentia* n'est jamais décisif en histoire dont la documentation présente des lacunes béantes. N'oublions pas que sur le territoire de l'Etat bourbonnais travailla pour Gilbert de Bourbon-Montpensier, pendant plusieurs années, entre 1485 et 1493, Benedetto Ghirlandaio qui partagea avec le Maître de Moulins l'obédience à Hugo van der Goes. Une habitude italienne pouvait être passagèrement adoptée à Moulins: on a pu y facilement imaginer un triptyque non pliant à la flamande mais avec le dos peint, comparable au célèbre *Diptyque des Montefeltre* de Piero della Francesca.
24. Le retable tripartite de Moulins est considéré par G. Ring (*A Century of French Painting*, 1949, Cat. 148, pl. 94) comme étant de Touraine, vers 1480. En réalité, il ne partage avec le Triptyque tripartite de Loches que les thèmes iconographiques. Il y a d'excellentes raisons pour le situer dans le Centre (Bourbonnais ou Auvergne) vers 1490 dans la sphère d'influence du Maître de Moulins: le saint Jean de son *Calvaire* a visiblement inspiré celui du *Calvaire* d'Auzon, fresque du début du XVIe siècle (à 75 km. environ au nord-ouest du Puy); et l'influence frappante de Hugo van der Goes, rigoureusement absente en Touraine en dehors de l'*Ecce Homo* du Néerlandais Jean Hey, se rencontre non seulement à Moulins mais aussi au Puy (fresque des *Arts Libéraux*).
25. Tels furent les panneaux comportant les époux Moreel, au Musée de Bruxelles, les époux Portinari (Metrop. Museum de New York) et celui où la *Vierge à l'Enfant* de Berlin était flanquée par *Saint Benoit* et un *Jeune Homme en oraison*, tous deux aux Offices de Florence (Friedlaender, VI, N°s 67 et 68, 69 et 70, et le N° 23.
26. Les costumes des personnages de la *Rencontre* étaient généralement considérés comme ne pouvant pas être antérieurs à 1500 environ (M. Davies, *op. cit.*, p. 154, p. 155 note 7). Mais les souliers des hommes et la coiffe de Sainte Anne — seuls éléments utiles à la datation — se rencontrent déjà durant le règne de Charles VIII. La coiffe est analogue à celle de *Sainte Madeleine avec Madeleine de Bourgogne*, tableau, selon toute vraisemblance, antérieur à 1495 environ.
27. Fort bien publiée par Margaret B. Freeman, *Bulletin of the Metrop. Museum of Art*, New York, décembre 1960, p. 105-118.
28. *L'Assomption de la Vierge* du Maître Michiel, autrefois dans la coll. Quesnet, a été longtemps considérée comme une œuvre du Maître de Moulins. M. Paul Dupieux, *Les Maîtres de Moulins*, 1946, p. 41) y voit une inspiration bourbonnaise et « la pleine décadence fouquettiste ».
29. Voir la note 10.
30. Reprod. *Revue de l'Art anc. et mod.*, T. 25 (1909), p. 185, fig. 3.
31. Voir les reprod. des détails chez Mlle Huillet d'Istria, *op. cit.*, fig. 129. P. Pradel, *Michel Colombe*, 1953, p. 79; p. 80, note entre la sculpture bourbonnaise et la sculpture de la Touraine une fusion analogue à celle dont témoignent les œuvres tardives du Maître de Moulins.
32. Voir la note 10.
33. Ch. Sterling. Une œuvre certaine de Perréal enfin retrouvée, *L'Œil*, juillet-août 1963.
34. Charles Jacques (Sterling), *Les Peintres (français) du Moyen Age*, 1941, p. 44, et P. Dupieux, *op. cit.*, p. 22.
35. P. Dupieux, *op. cit.*, p. 44 et suiv.
36. Audin et Vial, *Dictionnaire des artistes lyonnais*, 1919, p. 142, Archives de Lyon CC239, f. 50 v°.
37. Cf. N. Reynaud, *L'Information d'Histoire de l'Art*, Paris, 1957, p. 179.

Fred Lip
est éclectique !
Oui, Fred Lip est éclectique
en matière d'horlogerie !
Président des montres Lip
depuis 20 ans, il a toujours
été soucieux de satisfaire
tous les goûts, toutes les exigences.
C'est pourquoi aujourd'hui Lip offre
une gamme considérable de modèles,
des plus simples aux plus luxueux ;
et parmi ceux-ci : les Montres Universal,
prestigieuses dans le monde entier.
Fabriquées à Genève, les montres Universal
ont choisi spécialement les montres Lip
pour leur diffusion en France.
UNIVERSAL
PUBLICIS

VAN CLEEF & ARPELS

"la boutique"



joailliers

22 Place Vendôme Paris

PUBLICIS - PHOTO HENR. GLAESER

L'OEIL

Et puis voici

mon coeur...

ANDRÉ COL

LE JOAILLIER DE L'AVENUE VICTOR HUGO

10, AVENUE VICTOR HUGO - PARIS 16e

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 108 · DÉCEMBRE 1963

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe, Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

L'Ecole de Fontainebleau, *par André Pieyre de Mandiargues* 4
Chabrier et ses amis impressionnistes, *par Roger Delage* 16
Juan van der Hamen, *par Ingvar Bergström* 24
La Calligraphie, *par Sarane Alexandrian* 32
Etienne-Martin, *par Luce Hoctin* 40
Livres sur l'art 48
Beaux objets sur le marché. 52

L'ŒIL du décorateur

La Valade à Cancale 66
Cadeaux 70

Photographies

Photographies en noir: *Bulloz, Giraudon, Service de Documentation photographique des Musées Nationaux, Services photographiques du Musée Ordrupgaard, Copenhague, et de la Barnes Foundation, Merion, USA, Archives d'Histoire de l'art, Copenhague:* Chabrier et ses amis impressionnistes; *Services photographiques du Prado, Madrid, du Museum of Fine Arts, Houston, Texas, de la National Gallery, Washington, du Williams College Museum of Art, Williamstown (Mass.):* Juan van der Hamen; *Marc Lavrillier, Studio Loberka, Bulloz:* La Calligraphie; *Robert Descharnes, Leni Iselin, Ortum photos, Studio Craven:* Etienne-Martin; *Marc Lavrillier, Studio Rohan, Dietrich Widmer:* Beaux objets sur le marché; *Pierre Berdoy:* La Valade à Cancale *et* Cadeaux.

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture et page 24; Conzett & Huber: page 24; Pierre Berdoy: pages 69 et 70.*

Notre couverture: *Détail d'un tissu italien du XVIIe siècle; soie rose incrustée de satin blanc et brodée d'or et d'argent. Château de Rosenborg.*

Notre prochain numéro

Un numéro spécial consacré à quelques aspects de l'activité artistique en Italie.

ABONNEMENTS

France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

susse fondeur

7, avenue Jeanne d'Arc, Arcueil ALE 59-09

L'art de Venise...

En donnant pour titre au présent ouvrage celui d'*Art de Venise*, on n'a pas simplement voulu varier la formule. Le choix du terme attire l'attention du lecteur sur la différence profonde, sur la différence de nature qui se manifeste dans le développement des arts lorsque, abandonnant le cercle de Florence, on jette les yeux sur celui de Venise.

Au lieu de considérer la couleur comme un attribut de l'objet, ou bien comme le mode de représentation directe de l'atmosphère, les Vénitiens ont élaboré une méthode qui les a conduits à subordonner à la couleur l'ensemble du système figuratif et surtout à établir les distinctions entre couleur et lumière et finalement lumières.

On lira dans ce volume le détail de cette aventure. Une nouvelle et complète expérience esthétique se développe et non l'enrichissement de l'ancienne. Ce livre ne retrace pas l'extension au domaine vénitien de l'expérience florentine, mais la genèse de ce qui constitue vraiment une forme d'art. Collection Pictura — P. et G. Francastel

TISNÉ
éditeur

L'ECOLE DE FONTAIN

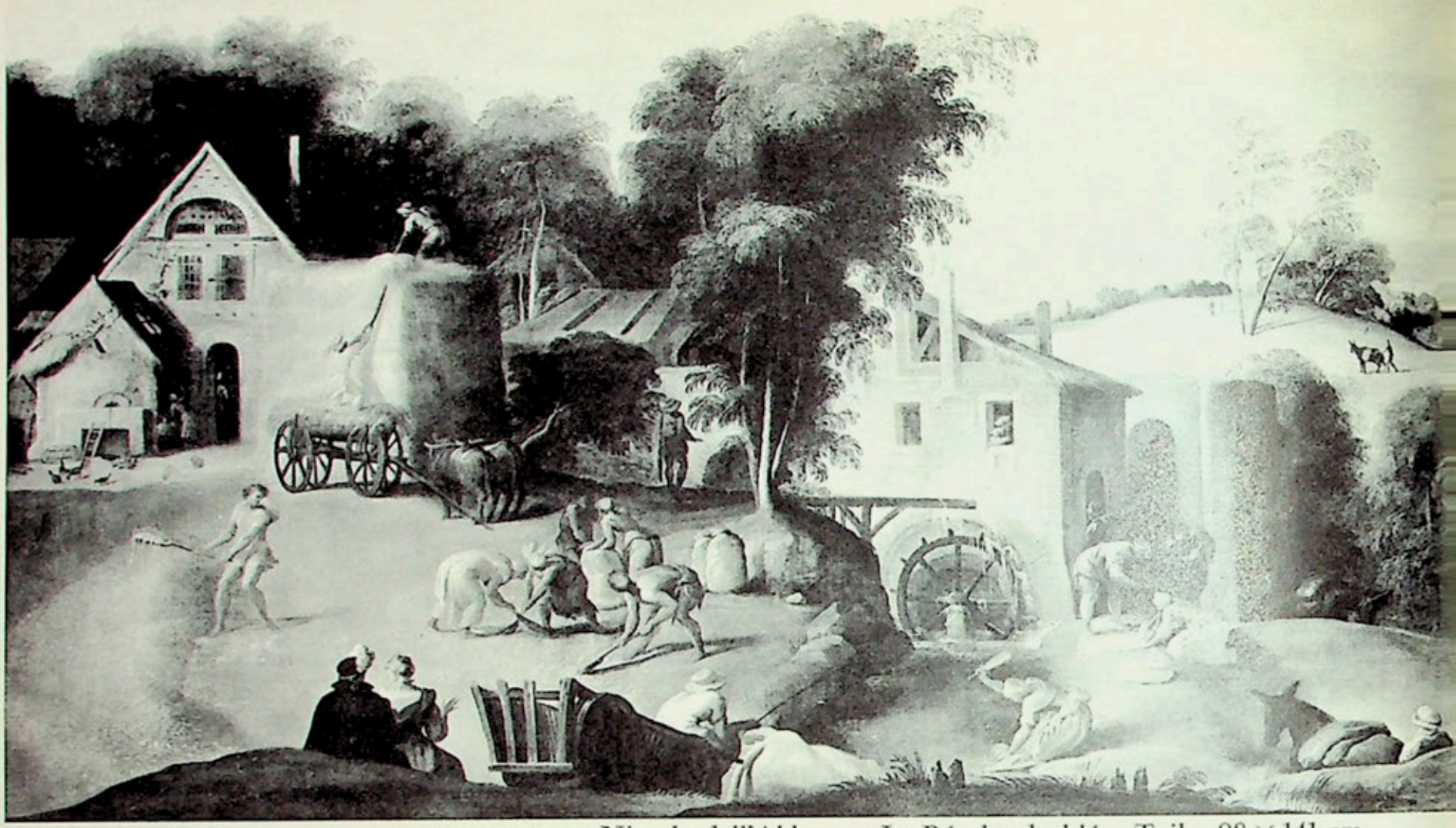
par André Pieyre de Mandiargues

Des mots parfois triomphent, tandis que d'autres inexplicablement sont abolis. Le nom d'Ecole de Fontainebleau a gagné la partie engagée avec le temps qui use et qui efface ; il s'est inscrit dans notre mémoire profonde. Son évocation fait paraître à notre fantaisie des nudités à peine détachées de la riche architecture qui leur sert de fond, des femmes qui ressemblent à des statues, des statues dont le marbre est prêt à s'animer, des hommes qui sont des héros, des amants, des mourants ou des bourreaux, un peuple d'animaux parmi lesquels le cerf et le cheval reviennent avec un peu plus d'insistance que le chien, la chouette, la salamandre ou le serpent. Ces images, est-il besoin de le souligner, sont des archétypes, des figures du songe universel qui est propre à tous les hommes. Quand nous pensons à l'Ecole de Fontainebleau, d'ailleurs, je crois que le champ de notre vision s'accommode immanquablement à une certaine lumière qui est celle du rêve, nocturne et lunaire, ou bien diurne mais filtrée à travers un épais feuillage, distribuée par des fenêtres étroites, assombries par des vitres au plomb. Que le mot Fontainebleau, spontanément associé à la forêt hantée par le spectre du « grand veneur » et au château dont quelques planchers portent des traces de sang, soit plus ou moins responsable de cet éclairage obscur, nous ne saurions le nier, mais ce qui est remarquable est que dans leur grande majorité les tableaux de l'école se présentent pareillement dans une sorte d'aube ou de crépuscule, ou de clarté stellaire, ou dans une illumination d'incendie, de flambeaux ou de torches, et que le plein soleil de midi leur fasse presque toujours défaut. Ainsi l'Ecole de Fontainebleau est devenue un peu légendaire parmi les diverses catégories du vaste maniérisme, auquel elle appartient sans aucun doute. Pour éviter toute confusion, il n'est pas inutile d'opposer franchement le maniérisme au baroque, qui le remplace au siècle suivant. Le maniérisme, avide de connaissances techniques (architecture, perspective, anatomie), soumis aux traditions ésotériques (alchimie, astrologie, magie), ouvert au sentiment de l

Ecole de Fontainebleau : ‹Vénus, Cupidon et les Grâces›. Bois. 52 × 68 cm.

EBLEAU

Une exposition, organisée par *L'Œil,* présente pour la première fois depuis
de nombreuses années, un ensemble de tableaux importants de cette Ecole

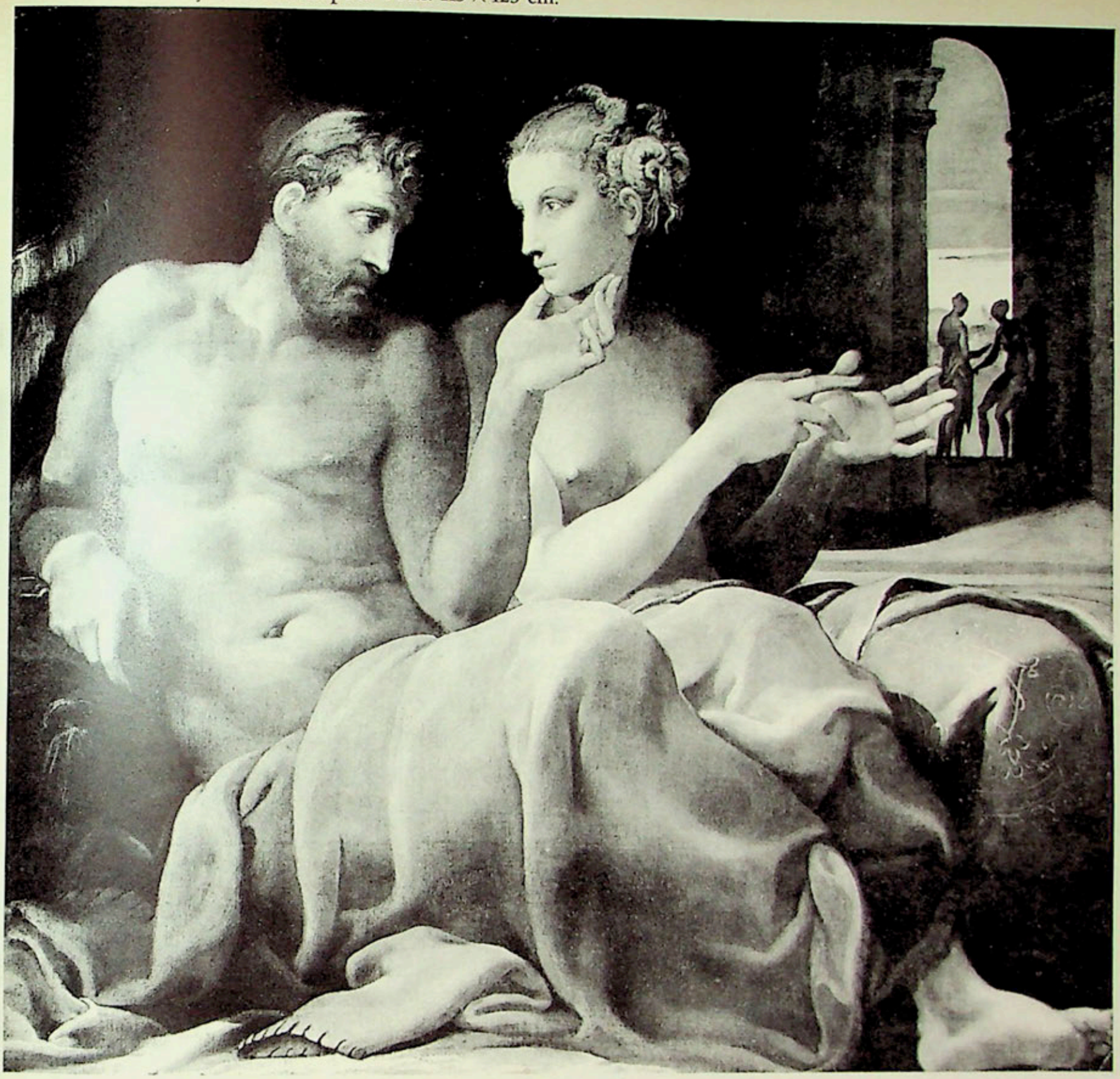


Niccolo dell'Abbate: « La Récolte du blé ». Toile. 98 × 141 cm.

nature, fervent d'érotisme, se présente avec une allure que nous dirions révolutionnaire. Les affinités intenses que nous lui voyons avec le rêve permettent de le considérer comme un art de libération, capable à la fois de satisfaire les nostalgies secrètes de l'homme et de lui découvrir les merveilles et les monstres que son inconscient recèle. Tandis que le baroque traite l'homme en spectateur, il dresse pour lui un théâtre captivant dans le dessein manifeste de l'entourer d'illusions, ce qui nous oblige (quoique nous soyons infiniment sensibles à sa grâce extatique et

Antoine Caron: « Rencontre d'Abraham et de Melchisedech. »
Bois. 80 × 94 cm.

Le Primatice: « Ulysse et Pénélope ». Toile. 115 × 123 cm.



.sensuelle) à le taxer d'esprit réactionnaire.

Difficiles à tracer sont les limites extérieures du maniérisme, en lequel on se gardera de vouloir enfermer, selon l'avis de quelques esthéticiens, tout l'art du XVIe siècle. Ses frontières intérieures ne sont pas moins incertaines, l'Europe de ce temps-là ayant le bonheur de n'être pas une Europe de patries, les artistes se mouvant de l'entourage d'un prince à celui d'un autre avec la vivacité de grains de limaille attirés par des électro-aimants d'intensité variable. Il est sage de ne pas chercher autre chose en l'Ecole de Fontainebleau qu'un peu d'Italie francisée (enlevée de son lieu comme par un riche homme une actrice de son théâtre), suivie d'un peu de France italianisante et puis d'un peu de Flandre pareillement orientée. Les figures principales, on le sait, en sont le Primatice,

Ecole de Fontainebleau : « Artémis ». Bois. 45 × 31 cm.

le Rosso (« Maître Roux », dont il est conté qu'il se suicida par désespoir d'avoir injustement accusé de vol son jeune ami Pellegrino), le Modénois Niccolo dell' Abbate, puis Antoine Caron, Jean Cousin (l'aîné), François Clouet (le fils de Janet), enfin, mordant sur le début du XVIIe siècle, Martin Fréminet.

Ajoutons que les peintres de Fontainebleau souffrent d'un certain effacement par rapport aux œuvres de l'école, dont nombre des plus admirées sont anonymes, et le resteront probablement. En dehors des tableaux ou des décorations connus depuis les origines, on sort malaisément de l'incertitude due au mimétisme des ateliers et des compagnons d'ateliers, ce qui fait douter de maintes attributions. Il est aussi des artistes qui bénéficient d'un meilleur éclairage parce que l'attention s'est fixée récemment sur eux, et ceux-là attirent autour de leur nom des peintures qui n'ont souvent que des ressemblances avec l'œuvre péremptoirement authentique. Ainsi va-t-il d' Antoine Caron, par exemple, dont il n'est nullement prouvé que sa main ait peint les très beaux tableaux des Funérailles de l' Amour et de l' Apothéose de Sémélé. A l'inverse, Niccolo dell' Abbate, l'un des plus merveilleux peintres de songes avant Claude Lorrain (dont il se distingue surtout par le caractère effréné de sa vision, alors que celle de Claude est tenue loin de toute chair), n'a pas aujourd'hui le renom qui devrait justement être sien, et la production qu'on lui reconnaît est moins étendue qu'elle ne serait probablement si on l'admirait davantage. L'exposition de « L'Œil » nous présente un certain nombre de tableaux qui sont aussi des images bien propres à nous émouvoir ou à nous enchanter, et je crois que

Niccolo dell'Abbate: « La Prise de Carthage ». Toile. 197 × 213 cm.

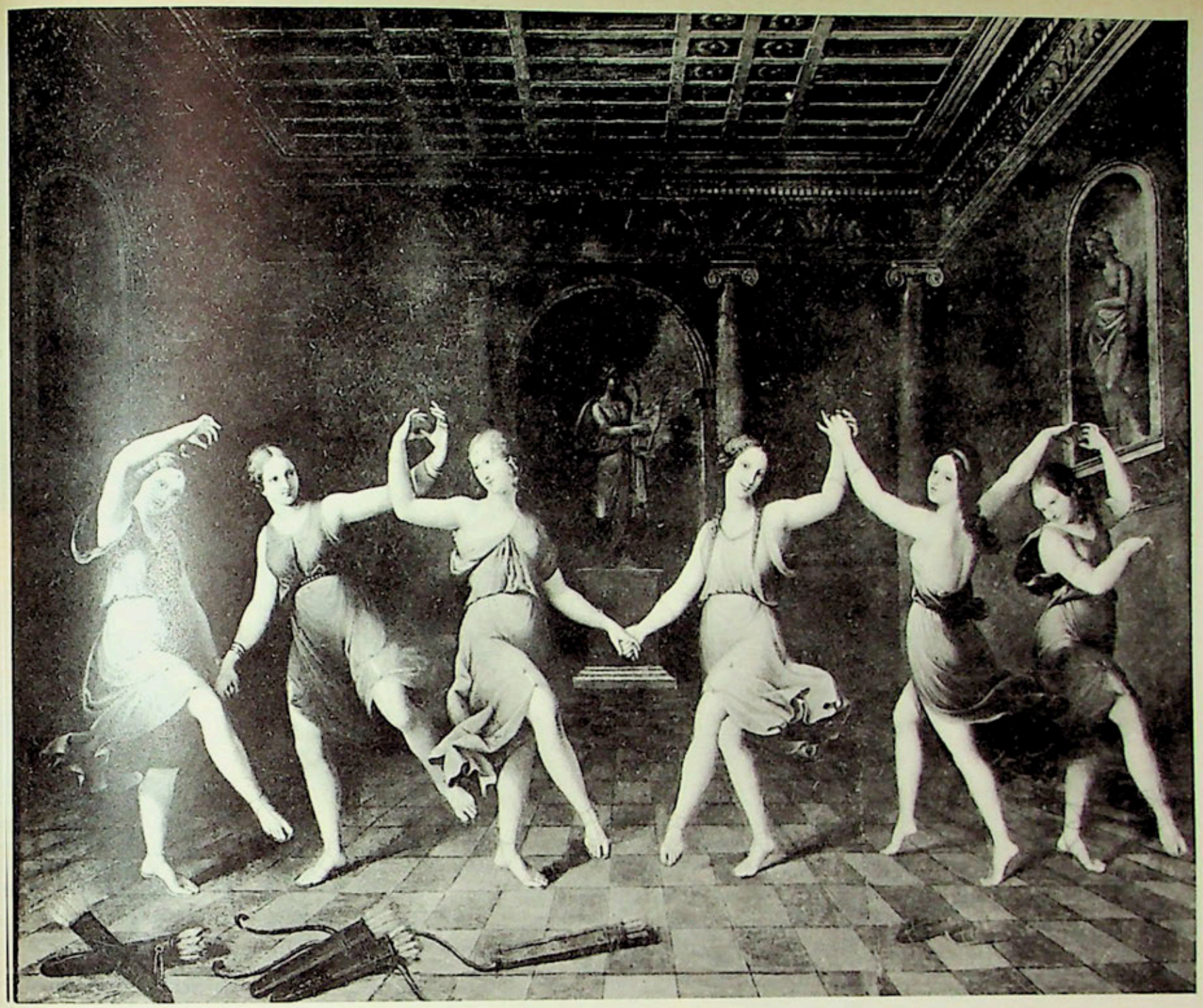
notre mémoire saura les conserver longtemps et fidèlement. Quelques-uns de ceux-là sont célèbres ; d'autres auront le charme d'être ainsi qu'une révélation pour les yeux de la majorité des amateurs, sinon pour ceux de rares spécialistes. Parmi les premiers, l'un des plus superbes est une œuvre du Primatice, le Portrait de Jean de Dinteville en saint Georges. Niccolo dell' Abbate, dont l'Enlèvement de Proserpine nous fera toujours nous arrêter dans la grande galerie du Louvre, est représenté ici par une toile dramatique comme une tragédie élizabethaine : La Prise de Carthage. Les architectures qui servent de fond à ce tableau montrent à mon avis une influence de Niccolo sur Antoine Caron, l'antériorité de Niccolo étant affirmée d'ailleurs par le Massacre des décemvirs, de Modène. Du pinceau de Caron, voici un tableau connu par la reproduction surtout, Abraham et Melchisedech, voilà un très beau Triomphe de l'Eté, auquel ne sont pas étrangères, sans doute, l'alchimie ni l'astrologie. La figure de Diane a quelque sens à cet égard, et le ciel, s'il n'avait pas été coupé, fournirait des arguments aux partisans de l'ésotérisme. Je me plairai aussi à rapprocher ce tableau de la moitié estivale (l'autre étant hivernale) de L'Eau de Claude Deruet, maniériste lorrain attardé au début du siècle suivant et qui peignit les quatre éléments tels que nous les voyons au Musée d'Orléans. La plupart des autres tableaux exposés sont des toiles ou des panneaux anonymes qui entrent exactement dans la catégorie la plus classique, à notre goût trop restreinte, de l'Ecole de Fontainebleau, et sous divers prétextes l'érotisme ici est quasiment la règle. Infiniment séduisante est l'image du Tepidarium que nous devons sans doute à un artiste français. La rencontre de ce groupe de baigneuses, ou de quelque autre pareil (mais les collections n'en sont pas prodigues), pourrait bien avoir provoqué chez Ingres le petit choc voluptueux que nous avons le droit de supposer à l'origine de son œuvre la plus sensuelle. Mais ce qui particulièrement nous intrigue est le joli petit tableau tournant des Musiciens, dont les contours suggèrent que les deux corps sont unis en un seul monstre ravissant, et l'interprétation en reste assez mystérieuse. S'agit-il d'une sorte de Janus bifrons, ou de svastika humanisée, comme il s'est vu parfois? Il me paraît plus vraisemblable que nous ayons affaire à une figuration de l'Androgyne, thème platonicien fort utilisé, comme on sait, dans la symbolique alchimiste, et mon opinion se renforce du fait que l'une des moitiés semble mâle et l'autre féminine. Le tableau de Cérès et Vulcain est proche de certaines décorations à sujet mythologique ou biblique que l'on voit au château d'Ancy-le-Franc sur les rares murs qui n'aient pas été livrés à des restaurations sagouines. Quant à la très belle figure de La Nuit, qui dérive évidemment de Michel-Ange par l'intermédiaire des peintures de Fontainebleau, chacun, je crois, sera sensible à son trouble charme, qui s'inscrit à première vue dans le domaine baudelairien. On épiloguera peut-être sur la tête masculine que tient nonchalamment sa main et qui tend à se confondre avec le terrain sur lequel elle repose. On y verra peut-être une allusion à la « nuit bourrelle du soleil », image de style bien maniériste et dont quelques poètes de l'époque ont fait usage. Ou d'autres choses encore, lascives ou cruelles selon que l'on aura sa fantaisie tournée. L'essentiel n'est-il pas que ce tableau, comme la plupart de ceux que la présente exposition réunit, ouvre tout grand pour nous le portail du rêve?

L'amour de l'Ecole de Fontainebleau (plus encore que celui du maniérisme en général) est une passion qui entraîne loin et qui est moins innocente que le simple goût des beaux-arts. L'on commence, je l'espère, à s'en rendre compte !

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition, ouverte le 6 décembre 1963, se prolongera jusqu'au 15 février 1964

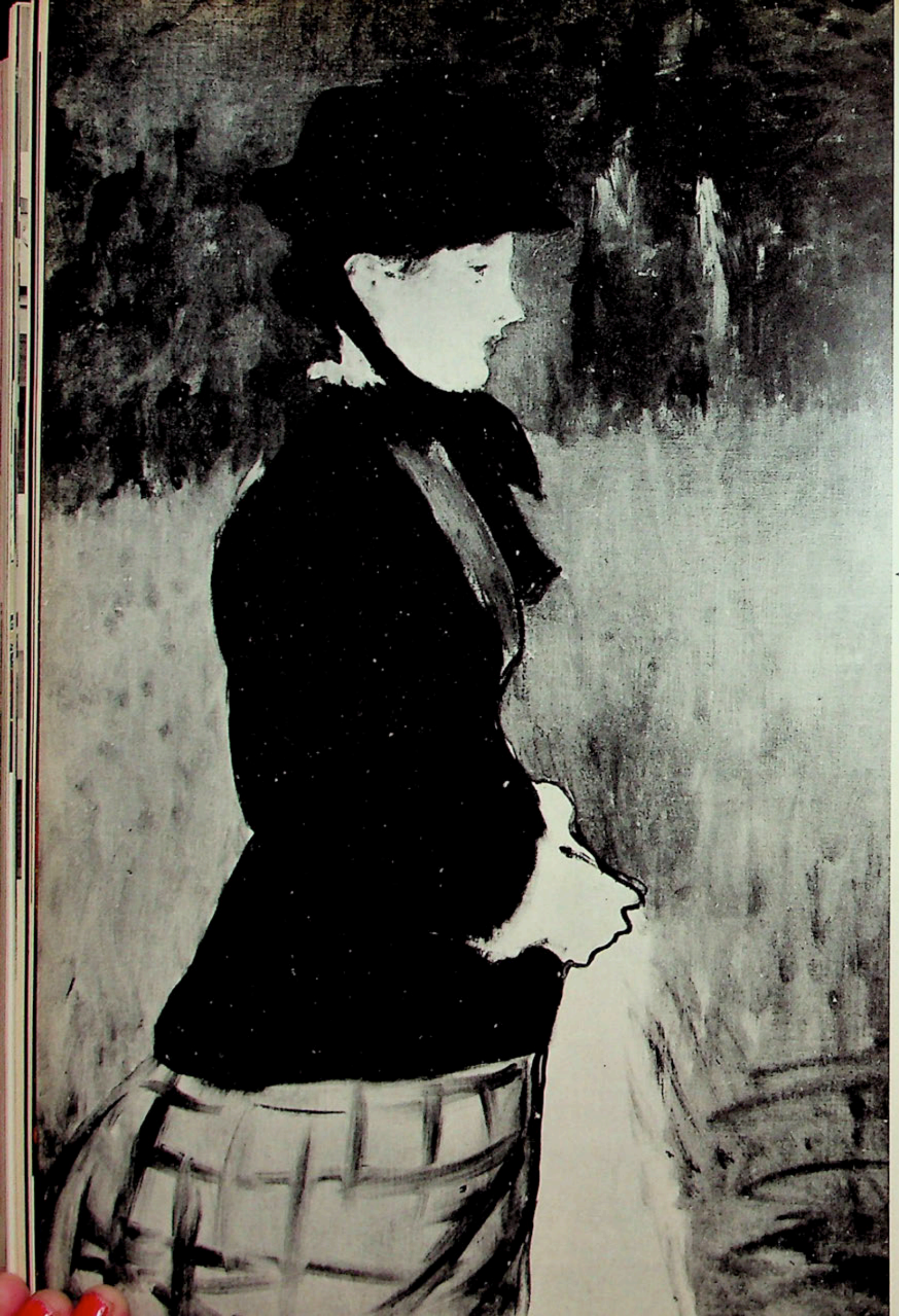
Antoine Caron: «Le Triomphe de l'Eté». Toile. 80 × 178,5 cm.



IEcole de Fontainebleau : « La Danse ». 55 × 66 cm.

Jean Cousin le fils : « La Descente de croix ».
Bois. 63,5 × 45 cm.

IEcole de Fontainebleau : « Le Tepidarium ».
IDétail. Bois. 94 × 128,5 cm.



◀ *Edouard Manet:* Femm
dans un jardin. *188*
110×72 cm. Barnes Foun
dation, Merion, U.S.A
Chabrier acquit cette pein
ture pour 140 fr. lors d
la vente de l'atelier d
Manet, à l'Hôtel Drouo
au mois de février 188

Page ci-contre

Edouard Manet: Portrai
d'E. Chabrier. *188*
Huile sur toile. 65×45 cm

CHABRIER & ses amis impressionnistes

par Roger Delage

« Les arts aspirent à se prêter réciproquement des forces nouvelles. » (BAUDELAIRE)

C'est à peine deux ans après la mort de Chabrier, le 13 septembre 1894, que la veuve du compositeur, suivant l'avis de certains amis qui lui conseillaient de tirer au plus vite parti d'une peinture dont le goût ne pouvait être que passager, mettait en vente une collection qui nous émerveille par la sûreté de son choix. Chabrier, en effet, n'y avait fait entrer aucun des peintres alors admirés et qui remportaient honneurs et médailles, mais des Monet, des Renoir, des Manet, des Sisley, un Cézanne...

Dès sa jeunesse Chabrier s'était montré passionné de peinture. Des lettres de Hollande, écrites vers sa vingt-quatrième année, nous le montrent courant avec ravissement les musées. Quant à son métier de musicien, c'est peut-être moins sous la direction de quelques professeurs occasionnels qu'il devait l'acquérir qu'à la manière des peintres, en faisant des copies des maîtres qu'il admirait. Ainsi, dès 1862, reproduit-il avec application la partition entière du *Tannhäuser*. Sur sa manière de travailler il confie : « Je fais un peu comme des études, comme les peintres qui accrochent ça dans un coin de l'atelier en se disant : « un chic tableau pour plus tard... » Cependant il passe sa licence en droit, obéissant ainsi à son père qui n'imagine pas qu'il puisse s'écarter de la tradition familiale où, depuis deux générations déjà, l'on fait carrière dans la magistrature. Et tout en consacrant le plus de temps possible à la composition et à l'étude du piano, il ne semble pas qu'il ait regimbé devant cette perspective. Le compositeur Victorin de Joncières, qui le rencontra alors chez le peintre Hirsch, s'en étonna : « Je sortis avec lui et le raccompagnai jusqu'à la porte de sa demeure rue Vanneau où il habitait avec ses parents. Chemin faisant il me confia qu'il venait d'entrer au Ministère de l'Intérieur et qu'il ne songeait nullement à embrasser la carrière de compositeur. — La musique, me dit-il, ce n'est pas un métier ; on n'y gagne pas de l'eau pour boire. Tandis qu'au Ministère, grâce à la protection d'un de mes cousins, haut fonctionnaire, je toucherai bientôt 100 francs par mois. Et puis on a une retraite à 60 ans. — Comment, lui dis-je en pouffant de rire, vous pensez à la retraite que vous toucherez dans 40 ans ! Quelle prévoyance ! »

Dès lors il semble se plaire autant sinon plus dans la compagnie des peintres et des poètes que des musiciens. « Pendant deux ou trois ans, notera Chabrier sur son exemplaire de *Jadis et Naguère*, de 1860 à 1863, rue Lécluze aux Batignolles, j'allais dîner chez Madame Verlaine presque tous les samedis ». De cette amitié il nous reste quelques témoignages : Le sonnet de Verlaine « A Emmanuel Chabrier »

Chabrier, nous faisions, un ami cher et moi,
Des paroles pour vous qui leur donniez des ailes
Et tous trois frémissions quand, pour bénir nos zèles,
Passait l'« Ecce Deus » et le « Je ne sais quoi ».
.....

et deux opéras-bouffes inachevés, *Fisch-Ton-Kan* et *Vaucochard et fils Ier*. Sans doute faut-il y ajouter l'ébauche de *L'Etoile* dont les couplets du Pal, notamment seraient de Verlaine. On rencontre les deux amis chez Xavier de Ricard qui, passionné de littérature, fait du salon de la marquise, sa mère, le berceau du Parnasse. Chabrier s'y mettait au piano « et couvrait de ses arpèges et de ses accords la voix des poètes discutant dans un coin des questions de métriques.» Audacieux et avisé, Alphonse Lemerre décide d'éditer ces jeunes inconnus et tous se retrouvent dans l'entresol de sa boutique, passage Choiseul. Chabrier, « gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols » — nous dit Verlaine — fait partie de la bande. Les deux amis fréquentent également l'originale et peu austère Nina de Callias. Sa gentillesse, sa générosité, ses dons aussi — elle possède une très jolie voix et joue du piano avec beaucoup de talent — lui attirent la sympathie de tous les artistes. Nos deux jeunes gens ne sont pas les moins empressés à se rendre à ces réunions qui se pousuivent tard dans des nuits « toutes retentissantes de poésie et de musique ». Au milieu des écrivains et des peintres, les musiciens sont rares. Seuls, le futur beau-frère de Verlaine, Charles de Sivry et le bizarre et malchanceux

Cabaner, s'y retrouvent avec Chabrier. Dans le même temps, il se lie avec Manet, Renoir, Desboutin, avec Jean Richepin et Catulle Mendès qui deviendront ses collaborateurs, avec Jean Moréas, — en 1891 il assitera, seul musicien, au banquet offert au poète —, avec Mallarmé, Léon Dierx et avec Villiers de l'Isle Adam qui, attiré par la composition, reçoit de Chabrier quelques conseils ainsi qu'en fait foi cette dédicace de ses *Contes Cruels*: « A mon ami Emmanuel Chabrier, son apprenti musicien de bonne volonté et son cordial admirateur ».

Tout naturellement on le rencontrera plus tard parmi les familiers du salon de Mme Charpentier, femme de l'éditeur des naturalistes et ardente protectrice des nouveaux peintres, ceux que, par dérision, on appelait des « Impressionnistes ». En 1890, lorsqu'il se rendra à Munich pour assister à *Gwendoline* dirigée par Hermann Lévy, il en profitera pour faire connaissance avec le peintre Lenbach et pour visiter une importante collection privée particulièrement riche en œuvres de Hans von Marées dont la mort, trois ans plus tôt, était passée presque inaperçue. Cette passion pour l'art, qui ne dissocie pas la musique de la peinture, transparaît dans une lettre à Félix Mottl de juin 1888: « ... J'aurais été si heureux de vous souligner rapidement les côtés — nombreux encore — par lequels nous valons quelque chose, vous promener dans nos admirables musées, au milieu de nos expositions permanentes (...) J'aurais voulu vous conduire chez nos jeunes musiciens (nous en avons de pas trop bêtes), chez nos peintres, chez nos sculpteurs (nous en avons de premier ordre) et je suis sûr que vous, si vibrant, si doué, si esthétiquement élevé, vous auriez conservé un bon souvenir de l'accueil que vous auriez reçu et des impressions ressenties.»

De telles fréquentations ne pouvaient que le rendre suspect aux yeux des musiciens professionnels qui formaient alors un petit monde isolé. Comment prendre au sérieux un tel compositeur qui, par surcroit, n'était passé par aucune grande école de musique, s'était formé presque entièrement seul et était fonctionnaire? De là date cette réputation d'amateur que lui firent ces « spécialistes » de la musique uniquement soucieux de papier réglé et bien incapables de penser que des méditations sur d'autres arts que le leur puissent servir cet art.

« — Quel dommage que vous vous soyez mis si tard à la musique », devait lui dire Benjamin Godard. — « Quel dommage que vous vous y soyez mis si tôt, lui riposta Chabrier.» Erik Satie, plus clairvoyant, pensait peut-être à Chabrier, auquel il vouait une toute particulière admiration, lorsqu'il déclarait: « Les grands artistes sont toujours des amateurs ». Et, remarquons-le, Satie prétendait avoir plus appris sur la musique avec les peintres, qu'il n'avait jamais appris avec les musiciens. Il laissait entendre, au cours d'une conférence qu'il consacra à Debussy, qu'il avait été son initiateur dans la transposition musicale de certains procédés picturaux. « Pourquoi, disait-il, ne pas nous servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens? » Debussy, qui ne se défendait pas de cette influence, confirma à Jean Cocteau qu'il avait eu la révélation de ce qu'allait être l'esthétique de son *Pelléas et Mélisande* par une phrase que lui avait dite Satie: « Il faudrait créer un climat musical où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de leitmotiv — « se servir d'une certaine atmosphère Puvis de Chavannes ».

Avant Satie, avant Debussy, et avec une acuité plus grande encore, Chabrier est le premier musicien à avoir témoigné dans son œuvre d'affinités avec la peinture, — non pas n'importe quelle peinture mais très précisément celle des « Impressionnistes ». Et l'autorité de son choix ne prouve-t-elle pas que sa sensibilité s'accordait à celle des peintres qu'il chérissait? L'un de ses fils, parlant des tableaux qui tapissaient les murs du modeste appartement de son père écrira: « Ces tableaux vécurent dix ans dans l'atmosphère, non d'un collectionneur, mais d'un artiste digne d'être soutenu et excité par eux à de nouvelles œuvres — correspondantes ».

Dès 1879, à la quatrième exposition des « Impressionnistes », Chabrier acquiert plusieurs toiles de Monet dont il admire l'un des premiers les œuvres. Songeons que, quatre ans plus tôt, lors d'une vente à l'hôtel Drouot organisée par Monet, Berthe Morisot, Sisley et Renoir, la police dut intervenir pour disperser les étudiants des Beaux-Arts qui manifestaient contre cette peinture dont Albert Wolff du *Figaro*, écrivait: « La rue Le Pelletier a bien des malheurs. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier... cinq ou six aliénés dont une femme s'y sont donné rendez-vous pour exposer leurs œuvres... Ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout ». A la vente Chabrier en 1894, figuraient, de Monet: *Les bords de la Seine* adjugé 2600 fr., *Effet de neige* adjugé 1500 fr., *La maison de campagne* adjugé 1100 fr., *Le Parc Monceau* adjugé 3050 fr., *Les bords de la Seine* adjugé 3600 fr., *La Fête Nationale; rue du Faubourg-Saint-Denis* adjugé 2200 fr., *Gamins et gamines*, un crayon noir et pastel, adjugé 200 fr., *Coucher de soleil*, un pastel, adjugé 95 fr.,

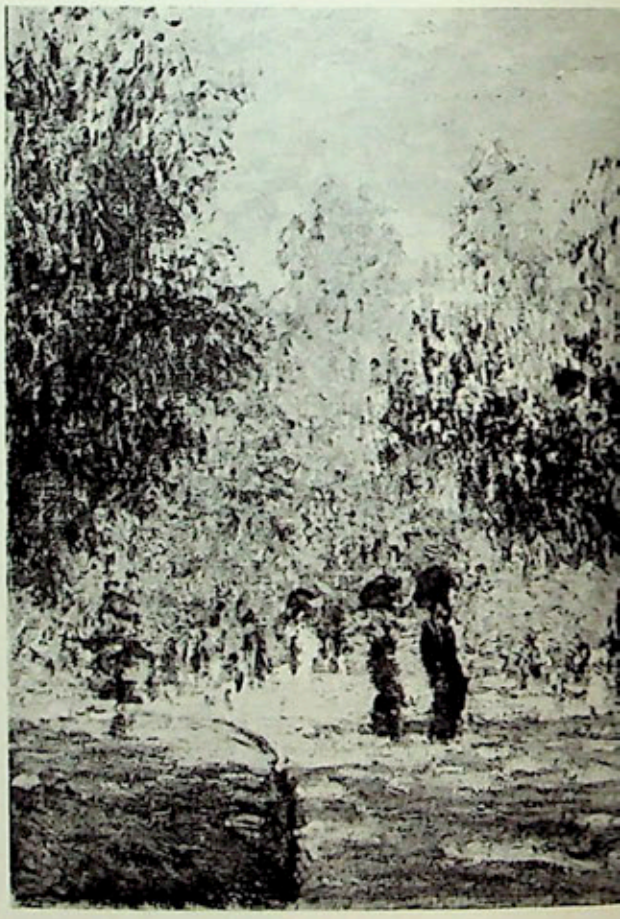
Chabrier avait été mis en relation avec Renoir par Lestringuez, son collègue au Ministère de l'Intérieur. Souvent, à la sortie du bureau, ils prenaient le chemin de l'atelier du peintre, rue Saint-Georges. Parfois c'était chez son voisin et ami Cabaner qu'ils se retrouvaient avec Jean Richepin, Charles Cros, Forain, Maurice Rollinat, Charles de Sivry, Alexandre Georges... Alors que Cabaner réjouissait le petit groupe avec son *Pâté*, dont le comique musical ne manquait jamais son effet, Chabrier les éblouissait avec ses variations sur des czardas. Cependant ces jeunes gens communiaient dans l'admiration du musicien le plus méprisé d'alors, Richard Wagner, et suivaient fidèlement les auditions du « Petit Bayreuth » ainsi qu'on appelait avec humour les réunions qu'organisait l'ami de Renoir et de Chabrier, le juge Antoine Lascoux, et au cours desquelles il dirigeait des réductions pour petit orchestre d'œuvres de son compositeur de prédilection. Peu après l'automne de 1882, Chabrier, qui revenait d'Espagne, acheta pour une somme modique à Renoir une toile qu'il admirait tout particulièrement. Cette *Femme Nue* adjugée 8000 fr., l'un des chefs-d'œuvre du peintre, ne fut pas du goût de Mme Chabrier qui lui fit quitter le salon où le compositeur l'avait tout d'abord accrochée. Mais Chabrier ne se laissant pas troubler, acquit encore *La Sortie du Conservatoire* adjugée 1500 fr., *Femme faisant du crochet* adjugée 650 fr., et trois pastels: *Jeune femme au chapeau de paille* adjugée 410 fr., *Le Repos* adjugé 1000 fr. et *Buste de femme* adjugé 355 fr.

Edouard Manet: Portrait d'E. Chabrier. *1880. Pas*
tel, 55×35 cm. Copenhague, Ordrupgaadsamlinge

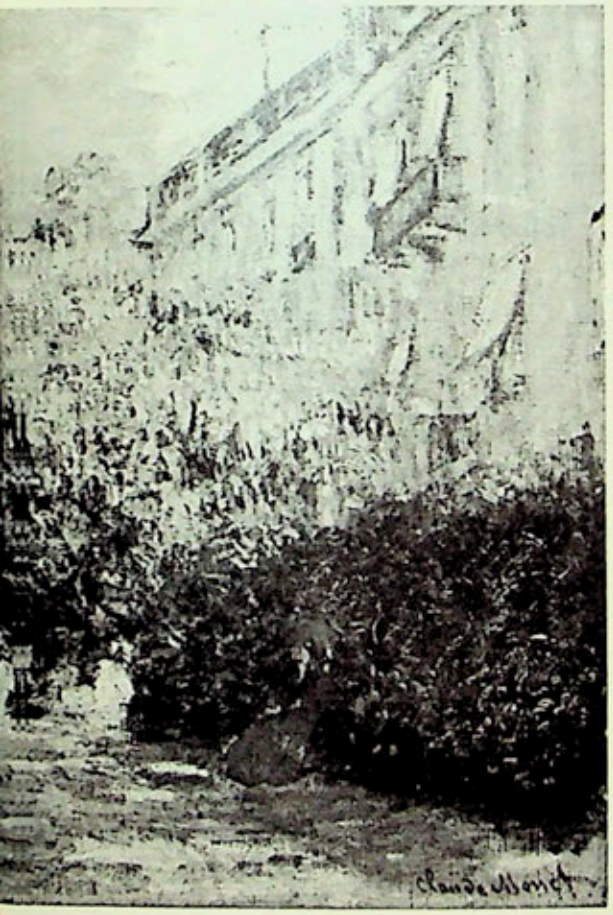
Page ci-contre, à droite

Renoir: La sortie du Conservatoire. *182×118 cm*
Barnes Foundation, Merion, U.S.A. Avec cett
toile et le tableau reproduit page 22, trois paste
de Renoir furent dispersés lors de la vente Chabrie

Claude Monet: Le parc Monceau. *Huile sur toi*
54×73 cm. Ce tableau est l'un des cinq Monets ayc
appartenu à Chabrier qui figurèrent à la vente fai
après la mort du musicien. Il fut adjugé 3020 f



Edouard Manet: George Moore au café. *187*
64,5×81,5 centimètres. Emmanuel Chabrier ache
cette ébauche pour 110 fr. à la vente Manet, en 188



Paul Cézanne: Les moissonneurs. *43×54 cm. Chabrier avait acheté cette toile quelques mois seulement avant sa mort, survenue en 1894.*

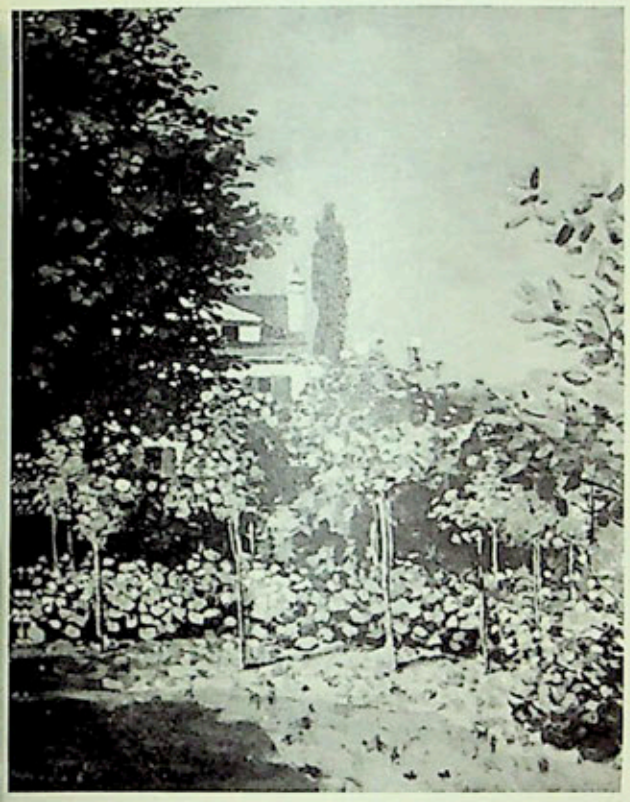
Ci-contre, en bas

E. Manet: Le skating. *Toile. 92,5×72 cm. 1877. Acheté 1670 fr. par Chabrier à la vente Manet, le tableau figura à la vente Chabrier, en 1896, et fut racheté 10.000 fr. par la famille du musicien.*

Au bas de la page

E. Degas: L'orchestre. *56×46 cm. On aperçoit Chabrier dans la loge d'avant-scène, à gauche.*

Claude Monet: La maison de campagne. *Toile. 65 × 54 centimètres. Paris. Musée du Louvre,*



Dès leur rencontre, Chabrier et Manet — l'un et l'autre issus d'un milieu bourgeois et semblablement destinés à la magistrature — se reconnurent de la même race et devinrent amis. Un même esprit railleur les animait, une semblable gaîté communicative, qui faisaient d'eux les plus charmants compagnons, jusqu'à ces mots à l'emporte-pièce qu'ils ne pouvaient retenir, mots dont la dure vérité éclatait sous l'humour. Leur voisinage ne fit que renforcer leur intimité. Quand Chabrier, après son mariage en 1873, s'installa rue Mosnier, il se rapprocha de Manet dont l'atelier donnait par quatre fenêtres sur cette même rue qui lui inspira plusieurs toiles. Le musicien posa complaisamment pour l'un des hommes en habit noir du *Bal Masqué à l'Opéra* qui fut refusé au Salon de 1874. Sans doute est-ce en souvenir de ces séances de pose que Manet offrit à Chabrier avec cette dédicace : « A mon ami Em. Chabrier Ed. Manet », une lithographie en couleurs du *Polichinelle* qui, lui aussi, figure dans le *Bal Masqué*. Vers 1880, à quelques mois d'intervalle, Manet reproduisit, d'abord au pastel puis à l'huile, les traits de son ami. Ces deux portraits que possédait Chabrier, Manet lui en avait sans doute fait don ainsi que d'une petite marine au pastel dédicacée : « A l'ami Chabrier ». Et n'est-ce point en mémoire de Manet que Fantin-Latour lui avait offert, avec la décidace : « A Monsieur Chabrier », une reproduction de sa toile *Un atelier aux Batignolles* exposée au Salon de 1870 et sur laquelle il retrouvait des visages familiers ? Chabrier ne mit jamais en musique, comme il en avait le projet — s'il faut en croire Antonin Proust — la dispute qui s'était élevée à la veille de la guerre de 1870 entre Mazerolle et Manet avec Gambetta comme témoin au sujet de l'armée de l'Empire. A Madame Manet il dédiait un *Impromptu* pour piano, sa première œuvre importante, à coup sûr son premier chef-d'œuvre composé en 1873. Avant que Saint-Saëns n'en donnât la première audition à la Société nationale de musique le 27 janvier 1877, on peut bien penser qu'il résonna tout d'abord, au cours d'une des soirées musicales qu'organisait l'excellente pianiste qu'était Mme Manet. Dans les derniers jours du peintre, Chabrier fut un des rares intimes à être admis à pénétrer dans sa chambre et, selon André Maurel, c'est dans ses bras que mourut Manet. A la vente de son atelier, le 4 février 1884, Chabrier se rendit possesseur de plusieurs toiles maîtresses, grâce à un héritage que venait de faire Mme Chabrier. Cet argent qu'il voulait placer à l'intention de ses fils, il avait tout d'abord pensé le convertir en diamants — peut-être sur le conseil de sa femme — mais sa passion pour la peinture l'emportant, il préféra acheter des « Manet », suivant son goût profond, et qu'il sentait juste. Le 5 janvier 1885, il assista au « banquet Manet » qui, sous la présidence d'Antonin Proust, célébrait l'anniversaire de l'Exposition Manet à l'Ecole des Beaux-Arts. Et lorsqu'en 1890 des souscripteurs achetèrent l'*Olympia* à Mme Manet pour l'offrir à l'Etat, Chabrier fut le seul musicien à se joindre à eux. Comme Manet, qui toute sa vie avait soupiré après la consécration officielle — la seule qui existât dans un temps où le prestige dont jouit aujourd'hui l'« avant-garde » était ignoré — et ne l'avait connue que dans ses dernières années alors que, souffrant, il ne pouvait en jouir pleinement, Chabrier voyait cette même consécration presque complètement lui échapper, étant trop atteint par la maladie pour savourer, après des années d'attente, l'entrée à l'Opéra de sa *Gwendoline*, le 27 décembre 1893.

A la vente de la collection Chabrier figuraient les œuvres que le compositeur avait acquises à la vente Manet. En dix ans leur cote avait déjà singulièrement monté : *Un bar aux Folies-Bergères* (acheté 5850 fr., adjugé 23 000 fr.), *Le Skating* (acheté 1670 fr., adjugé 10 000 fr.), *Vase de fleurs* (acheté 650 fr., adjugé 1100 fr.), *Jeune fille dans les fleurs* (acheté 160 fr., adjugé 450 fr.), *Le lièvre* (acheté 310 fr., adjugé 1000 fr.), *Au café* (acheté 110 fr., adjugé 705 fr.), *Au théâtre; le paradis*, un dessin (acheté 31 fr., adjugé 95 fr.), une lithographie *Episode de la Commune* (adjugé 45 fr.). Quelques œuvres, possédées par Chabrier du vivant de Manet, furent également dispersées au cours de cette vente : une esquisse à l'huile, *Bateaux de pêche*, qu'acheta 900 fr. son ami le compositeur Ernest Chausson, une épreuve d'artiste des *Seigneurs espagnols*, eau forte d'après Velasquez, (vendue 80 fr.) et une lithographie *Les courses* (vendue 35 fr.). Chabrier était possesseur de trois autres Manet provenant également de la vente de l'atelier du peintre mais qu'il avait cédés à Mme Edouard Moullé, la femme d'un de ses amis : *Femme se promenant dans le jardin*, *Coin de jardin à Rueil* et *Vase de pivoines sur un plateau*.

A cette vente furent également mis aux enchères *Les moissonneurs* (adjugé 500 fr.) de Cézanne — alors inconnu — que Chabrier avait acheté quelques mois avant sa mort, et deux très beaux Sisley dont il fut le premier acquéreur : *Canotiers à Hampton Court* (adjugé 980 fr.) et *La Seine au point du jour* (adjugé 1850 fr.).

A côté de ces œuvres maîtresses se trouvaient également des peintures dont les auteurs, pour la plupart, nourrissaient des sympathies dans le clan des Impressionnistes : une peinture sur bois de Cazin — un ami de Manet qui, lui aussi, avait exposé au salon des refusés — *La chaumière*, une toile de jeunesse de Clairin, *La barricade* (1871), *Episode de la Commune*, deux Flameng, *Un quai à Bordeaux* et *L'Escaut à Anvers*, deux tableaux de Helleu — peintre qu'admiraient Manet, Monet, Renoir, et avec qui Chabrier était très lié, — une huile *La femme à l'ombrelle* et un pastel, *Buste de femme*, deux Forain, une aquarelle de 1878, *Etude de femme* et une eau-forte, *Le bouquet*, une peinture sur bois de son ami Constantin Meunier, *Mineur se rendant au travail*.

Parmi les œuvres que Mme Chabrier conserva pour les souvenirs qu'ils évoquaient, se trouvaient, de John Sargent — ce peintre ami des musiciens et excellent musicien lui-même — une toile inachevée représentant une danseuse espagnole, de Jules Cheret qui avait illustré les couvertures de plusieurs œuvres de Chabrier et dessiné l'affiche du *Roi Malgré Lui*, une danseuse au fusain dédicacée « à Em. Chabrier, un de ses admirateurs et ami.» Le buste de Chabrier par Constantin Meunier fait en 1886, ainsi qu'une série d'eaux-fortes de Goya sur des scènes de tauromachie que le compositeur avait ramenées de son voyage en Espagne, restèrent également dans la famille.

Si Chabrier aima les peintres, les peintres l'aimèrent. Lorsque vers 1868 Degas exécuta pour Désiré Dihau, bassoniste à l'Opéra, *L'Orchestre*, il rassembla sur sa toile quelques-uns de ses amis parmi lesquels Chabrier qui se trouve dans l'avant-scène. C'est lui également que l'on reconnaît dans la grande toile de Fantin-Latour *Autour d'un piano* exposée au Salon de 1885 et que le public baptisa *Les Wagnéristes*. Chabrier en possédait une reproduction que Fantin lui avait offerte. De ce dernier il avait aussi reçu certaines lithographies inspirées par l'œuvre de Wagner, de Berlioz, de Schumann. James Tissot fit de lui une sanguine qu'il lui offrit avec cette dédicace : « A mon ami E. Chabrier. James Tissot 9 9bre 1861 ». Marcellin Desboutin, peintre et écrivain, ami de Manet et l'un de ses plus ardents défenseurs, lui aussi fit un crayon du compositeur (1891 ?). Chabrier posa également pour José Engel, le fils de son ami le ténor Engel, pour Hirsch, Royet... Quand au portrait-charge de Detaille, le plus répandu des portraits de Chabrier et qui pourrait illustrer cette description d'Alfred Bruneau : « Il jouait du piano comme jamais on n'en avait joué avant lui et comme jamais en n'en jouera. Le spectacle de Chabrier s'avançant, du fond d'un salon orné de femmes élégantes, vers l'instrument débile, et exécutant *Espana* en un feu d'artifice de cordes cassées, de marteaux en miettes et de touches pulvérisées, était chose de drôlerie inénarrable qui atteignait à la grandeur épique », il réduit aux proportions d'un joyeux farceur le compositeur et accrédite le malentendu dont souffre son œuvre. De même que Flaubert, que Stendhal, Chabrier, replet et drôle, attirant l'attention par sa mobilité, a donné le change sur celui qu'il était profondément.

◄ *Edouard Manet:* Bal masqué à l'Opéra. *187*
60 × 73 centimètres. Chabrier est l'un des m
dèles que Manet fit poser pour cette toile fameu

Sisley: Régates à Hampton Court. *46×61 c*
Zurich, coll. Mme E. Bührle. Chabrier possédait u
autre toile de Sisley, La Seine au Point-du-Jo

Ci-dessous, au bas de la page

Renoir: Femme faisant du crochet. *90×71 c*
Barnes Foundation, Merion, U.S.A. Ce table
atteignit 8000 fr· à la vente Chabrier en 189

Edouard Manet: Vase de fleurs. *1877. 98×61 c*
Acheté 650 fr. par Chabrier lors de la ve
Manet, en 1884, il fut, douze ans plus tard, adju
1100 fr. à Durand-Ruel lors de la vente Chabri
▼

Comme le faisait remarquer l'un de ses fils, si « corporellement il fut plutôt Sancho, son âme était à la Don Quichotte.» Et lui-même confessait à Félix Mottl, en 1891 « (...) malheureusement pour moi, j'appartiens, malgré ma joviale apparence, à la catégorie des gens qui ressentent très vivement (...) ». Aussi bien ne s'étonnera-t-on pas que Chabrier n'ait rien possédé d'autre de son vieux camarade Detaille — l'amitié ne l'aveuglant pas — que ce portrait qu'il en avait reçu.

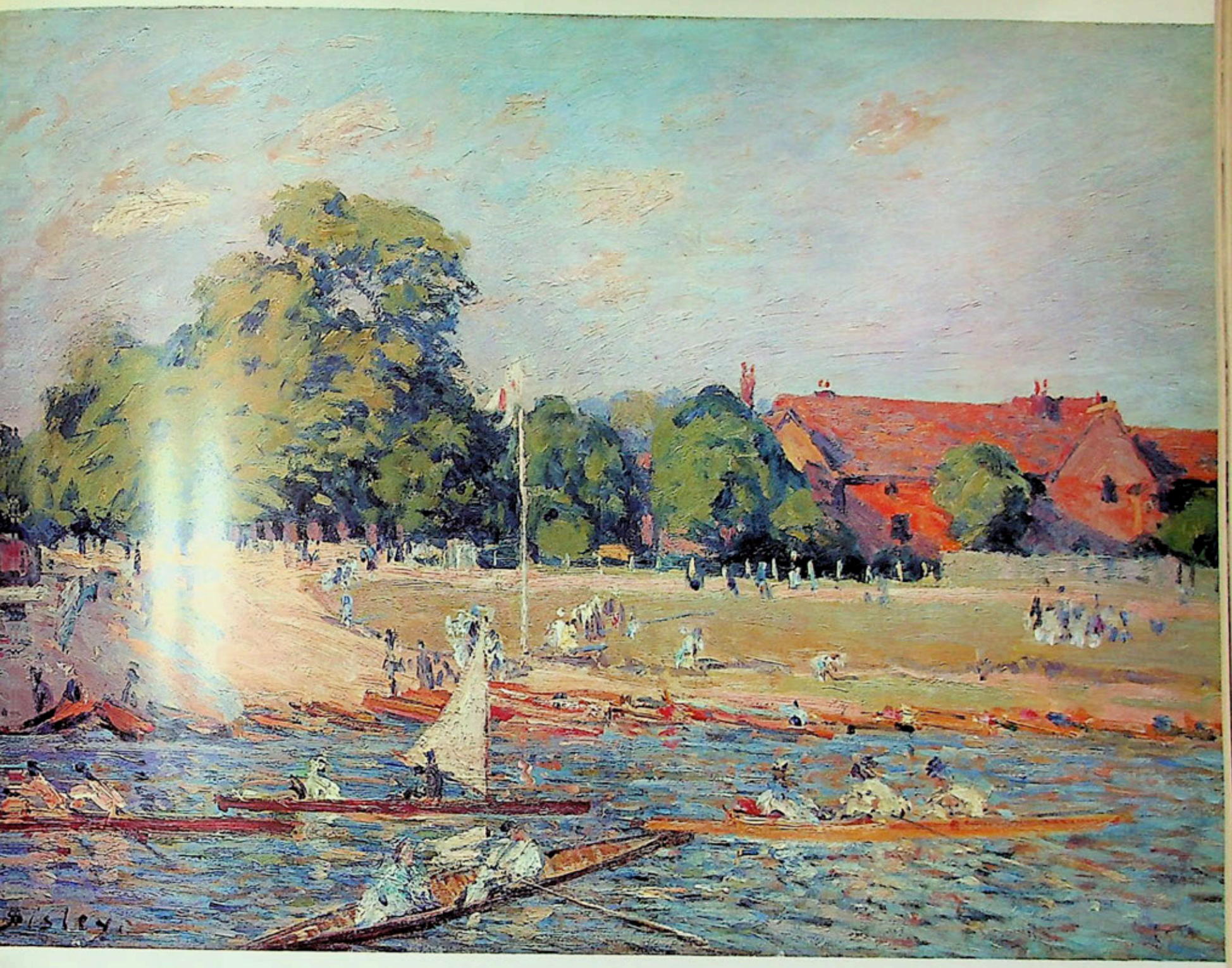
Qu'ait été consciente chez le musicien et les Impressionnistes cette affinité qui nous frappe entre leurs œuvres, une lettre de Renoir du 14 janvier 1882 où il raconte à un destinataire inconnu — qu'on a pensé être Chabrier — son entrevue avec Wagner à Palerme tendrait à le confirmer: « Nous avons parlé des impressionnistes de la musique. » De même que les peintres quittent l'atelier et son jour froid pour capter la lumière et ses reflets, Chabrier cherche à écrire une musique claire: « C'est très clair, cette musique-là », ne vous y trompez pas, et ça paie comptant — écrit-il à ses éditeurs en leur adressant un manuscrit —: « c'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, mais pas d'hier; (...) Ce qu'il ne faut pas c'est de la musique *malade*. Ne croirait-on pas entendre Manet demandant à Antonin Proust: « Qui nous rendra le simple et le clair? Qui nous délivrera du tarabiscotage? » Le manque de « sérieux », de « profondeur », ce reproche que valut aux Impressionnistes la tonalité claire de leurs toiles fut, et pour la même raison, celui dont on accabla Chabrier.

La « sensation fugitive » chère à ces peintres se retrouve dans sa musique. Pour eux comme pour lui, elle possède une puissance, un trouble, un merveilleux qu'ils exploitent. Ces « rapprochements chromatiques » — pour employer une expression de Jacques Emile Blanche — qu'ils osent sur leurs toiles, trouvent chez Chabrier leurs équivalences dans les dissonnances inouïes, subtiles, qui font miroiter sa matière musicale à la manière de leur matière picturale. Une semblable fugacité fait chatoyer leur peinture et sa musique. Les mêmes couleurs franches, qui éblouissent jusqu'à paraître insoutenables, se retrouvent dans sa couleur instrumentale. Lui aussi, avec une audace toute nouvelle, se permet des associations de timbres d'une surprenante franchise qui choquaient Vincent d'Indy, son ami et son admirateur pourtant sincère: « Chez lui, écrira ce dernier, l'inspiration jaillira avec une spontanéité toute méridionale, elle éclatera comme une pièce d'artifice en une lumière crue, parfois même outrancière ».

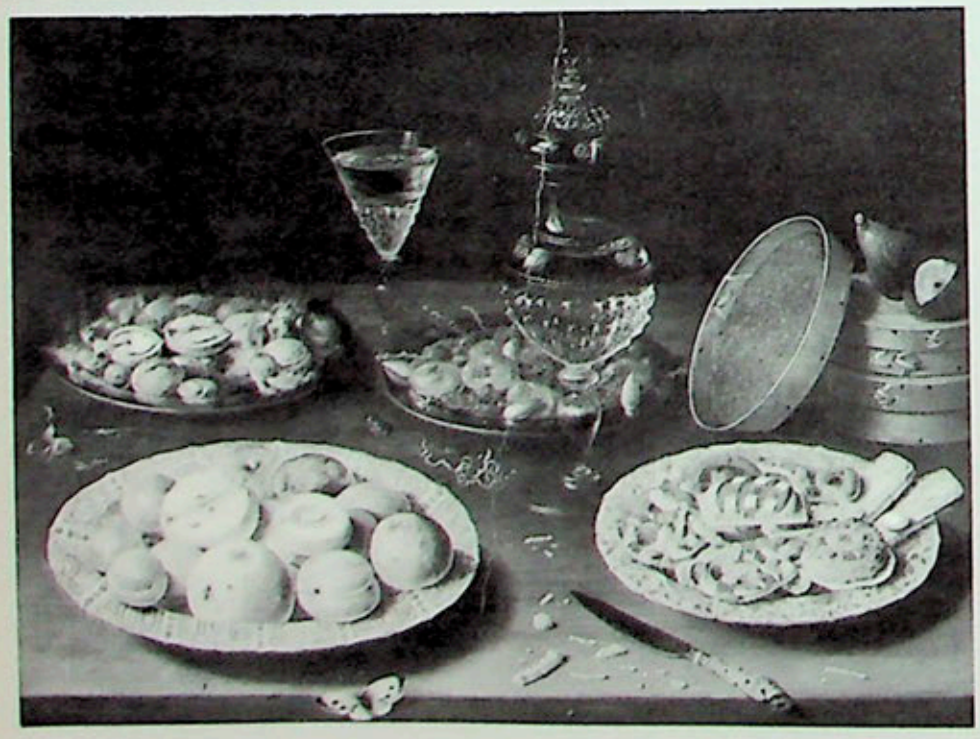
Il aime la nature et la voit en impressionniste. Ainsi décrit-il à sa femme une promenade dans les environs du Mont-Dore: « (...), au sommet d'une côte, j'aperçois devant moi deux rochers immenses monter insensiblement, grandir comme de gigantesques pyramides et faire comme deux sentinelles naturelles, gardant un paysage immense, à perte de vue, avec des mamelons, des collines, des accidents de terrains, et ces terrains de toutes couleurs jusqu'à l'horizon, violet, rose, ressemblant à des vagues; tout ça, doré, rosé, violeté par un soleil ardent — je n'ai jamais rien vu de plus beau. — (...) la fraîcheur arrivait, mais si doucement, mais elle vous apportait à sentir de si exquis parfums de foin coupé et ces parfums semblaient venir du large, comme en mer, tant c'était puissant, pénétrant, enfin, c'était toute la transpiration de cette chaude journée qui nous enveloppait, il n'y a pas à dire, c'était une impression délicieuse; (...), tandis que le soir tombait on voyait d'immenses troupeaux de génisses, presque toutes couleur acajou qui, de la haute cime et décrivant des cercles capricieux, dévalaient jusqu'à la base de la montagne. On entendait, comme de très loin, la musique de leurs clochettes au cou, qui ont toutes le même son, et tintinnabulaient avec de petits rythmes mystérieux, puis des appels de bergers et de chèvres, éperdus, parcourant ces immenses nappes arrosées de gazon d'un vert plus sombre car le soir tombait encore. »

Mais, comme les Impressionnistes, de tous les spectacles de la nature, c'est celui de la mer qu'il préfère. Cette matière sans empâtement, légère, limpide, fluide, à quoi l'eau les incite est aussi la sienne. De la côte normande qu'ils affectionnaient, il écrit à sa femme: « Cette immensité me fait faire mille réflexions, ces levers de soleil, ces couchers avec ces tons dorés, violets, ces petites barques au loin, ces majestueux et prud'hommesques vapeurs qui viennent du Havre et vont soit à Southampton, soit dans la Mer du Nord, cette mer qui a tous les tons de la palette, du plus clair au plus sombre, avec des diaphanéités

(Suite en page 62.)



1



2

3

JUAN VAN DER HAMEN Y LEON

Juan van der Hamen naquit à Madrid en 1596 et mourut en 1631. D'après l'acte de baptême, son père, qualifié de « arquero del Rey », se prénommait également Juan et venait de Bruxelles. Sa mère s'appelait Dorotea Bitiman (Witteman ?) selon l'orthographe espagnole.

Il fut l'élève de son père, lui-même peintre de fleurs, et il a donc fait son apprentissage dans un milieu artistique flamand. Malheureusement, nous ignorons totalement l'œuvre de Juan van der Hamen père. Celui-ci s'était probablement formé au métier de peintre de fleurs avant de quitter son pays natal; ses premières peintures devaient donc dater de la fin du XVIe siècle et appartenir à une période sur laquelle nous savons peu de choses en ce qui concerne ce genre de peinture. Retrouver la production de van der Hamen père serait une découverte précieuse pour l'étude de l'histoire de l'art flamand et pour celle de l'art espagnol.

En 1636, les inventaires royaux espagnols font mention de trois peintures de Juan van der Hamen fils à l'Alcazar de Madrid. Une dizaine d'autres figurent dans l'inventaire du Retiro en 1700. C'est à Julio Cavestany, dont les recherches sur la nature morte espagnole ont été si importantes, que nous devons les renseignements d'archives mentionnés plus haut. Il a pu montrer aussi que Juan van der Hamen, « pintor y arquero de su Majestad » s'est marié avec Eugenia Herrera, que le couple avait deux enfants, Maria (baptisée en 1622) et Francisco, que le peintre dirigeait un atelier prospère Calle de los Tintoreros à Madrid, et finalement qu'il est mort en 1631 en recevant les Sacrements, ce qui veut dire qu'il était catholique. Les signatures du maître donnent souvent son nom comme van der Hamen y León. On ignore comment il a pu ajouter ce « y León ».

Les premières peintures signées et datées de Juan van der Hamen sont de 1621 et 1622. Cependant, rappelons-nous qu'il naquit en 1596. D'après les usages du temps, cela veut dire qu'il a dû commencer à peindre peu après 1615.

Parmi les œuvres de la grande exposition de natures mortes espagnoles à Madrid en 1935, organisée d'une si excellente manière par Julio Cavestany, il y avait une œuvre non signée et non datée attribuée, avec de bonnes raisons, à Juan van der Hamen. Les qualités de ce tableau de la Collection de Don Fernando Guitarte (fig. 3), sa vue plongeante surtout, sont telles, qu'il semble juste de le regarder comme une œuvre de jeunesse du maître, antérieure à 1621/22.

Sur la dalle d'une baie de maçonnerie, une coupe de porcelaine de Chine avec des friandises, richement décorées et aux formes très variées et détaillées occupe le centre de la composition. La coupe est flanquée de deux magnifiques gobelets en verre façon de Venise devant lesquels, au premier plan, se trouvent deux plats en porcelaine de Chine, remplis de noix, etc. Au-dessus de la coupe, des pommes attachées par les queues sont suspendues à des fils de longueur égale.

L'ensemble est vu nettement d'en haut. L'amour de la réalité va jusqu'à l'enregistrement exact, naturaliste, des dégâts sur la peau des pommes. Les volumes sont fortement accentués et les différentes matières énergiquement caractérisées. L'ensemble exprime grandeur de conception et virilité.

Sterling et Soria ont déjà noté d'une manière générale l'influence de l'art d'Osias Beert sur Juan van der Hamen. La dépendance vis-à-vis de ce grand maître de la nature morte flamande est très sensible dans le tableau de la Collection Guitarte. Le choix et l'exécution des objets sur la dalle est tellement proche de Beert, qu'on pourrait facilement s'y tromper, ainsi que le montre la comparaison avec le panneau de ce maître que nous reproduisons près du tableau de van der Hamen (fig. 2).

Mais cette parenté apparait seulement lorsqu'on regarde les objets isolément. Chez Osias Beert, en effet, la manière de composer est complètement différente. Il organise les tableaux selon le mouvement de diagonales qui se coupent. Dans l'œuvre de van der Hamen que nous lui comparons au contraire, règne le repos d'une symétrie rigoureuse, qui groupe tous les objets autour d'un axe central. Avec cette nature morte, van der Hamen est entré dans une tradition espagnole dont le prédécesseur le plus lointain que l'on connaisse est Blas de Ledesma à la fin du XVIe siècle. Un détail, l'arrangement des pommes suspendues, fait penser directement à telle botte de pommes suspendues dans un tableau de Juan Sánchez Cotán, daté de 1602 et appartenant à la Collection du Duc d'Hernani.

L'art de Juan van der Hamen a un caractère expérimental. Dans une œuvre du Prado, datée de 1622 (fig. 4), la symétrie est abandonnée. Les objets sont groupés en zigzag. Le travail de la brosse a changé lui aussi. La lourdeur a disparu, les touches sont beaucoup plus légères et le pinceau décrit des figures plus pointues.

Dans un tableau de la même année, appartenant à la collection du Marquis de Moret (fig. 5), où on retrouve des objets de style Beert, van der Hamen revient à la symétrie, une symétrie moins rigoureuse toutefois, qui présente les objets non plus sur une ligne parallèle au plan du tableau mais sur une diagonale peu profonde.

Après la simplicité et le libre espace du tableau de la collection Moret, van der Hamen, l'année suivante, en 1623, cherche un effet contraire dans une nature morte de fruits, autrefois à Newhouse Galleries, New York (fig. 8). Le milieu de la composition, symétrique aussi, est occupé par une lourde coupe en orfèvrerie à têtes faunesques grimaçantes, remplie d'une pesante masse de fruits. Deux autres corbeilles de fruits la flanquent. En haut, tout à fait dans les coins, pendent des tiges d'arbres fruitiers, suspendues à des fils; leur minceur rehausse l'impression de lourdeur, de massivité du reste de l'ensemble — l'effet est encore fortifié par le format de la toile qui est un rectangle très allongé. Cette œuvre impressionnante a le caractère espagnol le plus pur.

Autrement harmonieuse est une nature morte de fruits de la Collection Don Antonio Lopez Robert (fig. 1) — plus haute de format, avec davantage d'espace libre. Les couleurs saturées et chaudes des fruits sont balancées et tempérées par le bleu clair et léger et le blanc intense de la grande coupe en faïence. La symétrie règne toujours.

De 1626 et 1627 datent quatre compositions (dont une non datée, mais selon toute vraisemblance de ces années), grandes et magnifiques, parmi lesquelles se range la *Flore* du Prado (fig. 9). Les trois autres sont des natures mortes qui se trouvent aux Etats-Unis (fig. 6, 7 et 10).

Ces trois van der Hamen d'Amérique ont en commun de comporter une construction stéréométrique en pierre supportant les objets représentés. Cette construction s'étend sur toute la largeur de la toile. Un peu au-dessus de l'axe horizontal du centre apparaissent deux gradins au rythme décroissant, créant deux plans de repos, l'un au-dessus de l'autre. A l'arrière-plan, devant les gradins, est placé un bloc de pierre qui forme un troisième lieu de repos. Le motif de pierre est cristallin-abstrait, les bords en sont aigus.

Sur les plans de repos des deux toiles, respectivement de Houston, Texas (1626) et de Williamstown, (non datée; fig. 6 et 7) se trouvent quelques pièces en verre, surtout les objets à la façon de Venise, favoris de van der Hamen, avec des corbeilles et des plats remplis de fruits. Fruits ou tiges d'arbres fruitiers sont de même dispersés sur la pierre. C'est l'opulence, avec des grenades et un melon qui se fend tant il est mûr et succulent. L'effet est frappant : le contraste entre les formes épanouies de la nature, les courbes

1. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 216 × 140 cm. Collection particulière.*

2. *Osias Beert:* Nature morte. *Bois. 63,3 × 83,3 cm. Collection Pardo.*

3. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 70 × 84 cm. Collection Don Fernando Guitarte.*

pleines, le feuillage recroquevillé, les couleurs approchant celles de la nature, riches et éblouissantes contre la stérilité abstraite de la pierre.

Dans le tableau de Washington (fig. 10) il n'y a pas de formes végétales. Tout ce qui s'y trouve consiste en objets fabriqués, céramique, bois, verre, métal, en friandises, en fruits confits, qui offrent un jeu de formes très variées. Dans cette toile de 1627 les objets ne dominent plus autant par l'opulence ou la grandeur relative. Par contre, l'élément stéréométrique, l'abstraction de pierre, domine encore plus.

Dans ces trois toiles d'Amérique (fig. 6, 7, 10) van der Hamen a donc abandonné la composition symétrique. Le rythme des compositions s'étage de haut en bas, les lignes diagonales règnent, contrebalancées par de fermes verticales.

Cependant, ces observations ne rendent peut-être pas exactement compte des œuvres. Si on fait l'expérience de mettre le tableau de Houston (fig. 6) à gauche de celui de Williamstown (fig. 7) il est évident que la scène stéréométrique de pierre est pour ainsi dire identique dans les deux cas, l'un obéissant à un schéma qui est simplement l'inverse de l'autre. Vues côte à côte, les deux toiles offrent le spectacle de deux escaliers qui descendent respectivement vers la droite et vers la gauche en convergeant majestueusement vers un centre imaginaire qui serait situé entre les deux tableaux. Ces deux escaliers semblent donc constituer des pendants symétriques.

Les dimensions de ces trois tableaux sont à peu près les mêmes. Le rapprochement tenté ici de deux de ces peintures paraît confirmer qu'elles étaient conçues comme des pendants — sinon l'une de l'autre — du moins d'une autre toile pareille. Cette théorie, si elle est juste, concerne naturellement aussi le tableau de Washington.

La *Flore* monumentale du Prado (fig. 9) qui mesure plus de deux mètres de hauteur, signée, et datée 1627, présente, comme les trois toiles américaines, un système ferme et clair d'horizontales et de verticales. Cependant il y a beaucoup de mouvement dans ce tableau. Par la figure de *Flore*, par ses cheveux, par ses membres, par les plis de sa robe magnifique il offre un ensemble de lignes qui descendent de haut en bas comme de l'eau qui coule. Des plis transversaux et le bras droit arrêtent ce mouvement, mais seulement temporairement et le tourbillon des plis reprend au bas du tableau.

De l'extrémité d'une corne d'abondance, dont l'autre bout est visible à côté de la tête de *Flore*, des fleurs d'une grande variété et de couleurs brillantes bouillonnent de haut en bas et finissent par « couler » par terre, constituant ainsi un parallélisme expressif avec le flux qui parcourt la *Flore*.

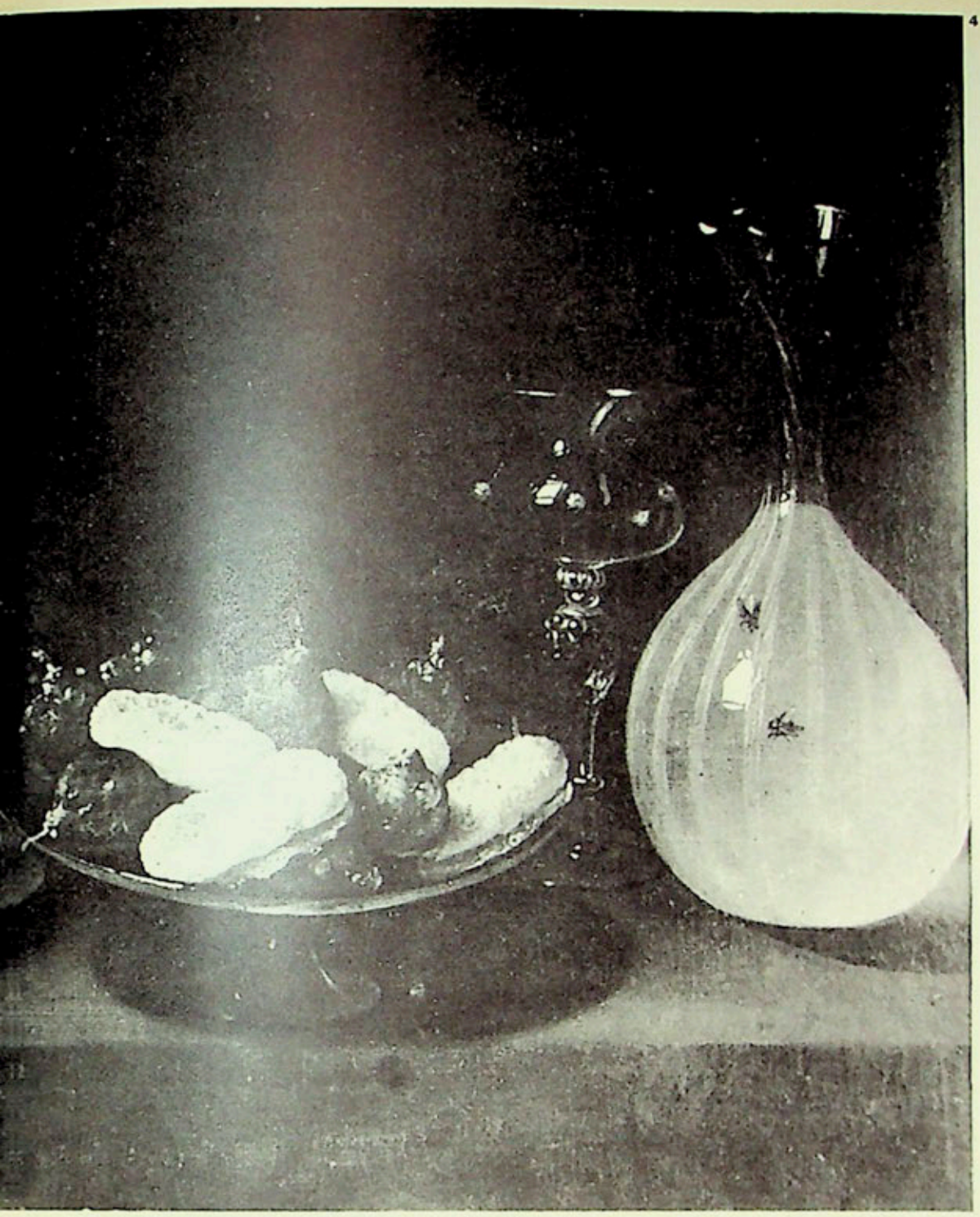
Le choix très riche des fleurs qui sortent de la corne d'abondance rappelle les bouquets d'Osias Beert. En effet, ces fleurs de van der Hamen font penser à un bouquet beertien renversé.

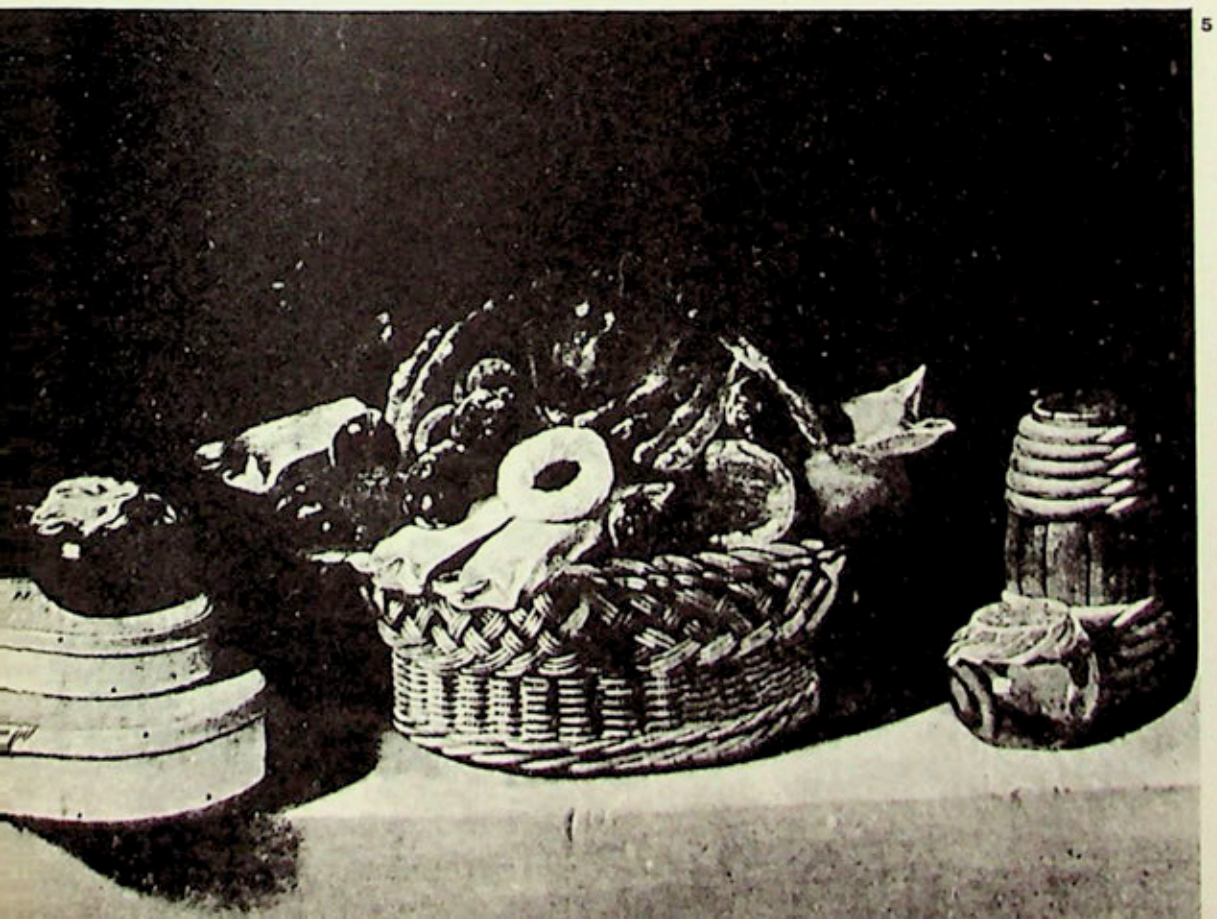
Tout ce mouvement dans le personnage de *Flore* ainsi que dans la masse des fleurs est contrebalancé par de vigoureuses verticales stabilisatrices: l'architecture de verdure et la statue de marbre du fond. La même fonction de contrepoids est remplie par le petit page, qui fléchit le genou devant la déesse, en lui offrant une corbeille de roses. De petites fleurs, qui poussent au premier plan, forment limite et en même temps servent d'encadrement décoratif.

Dans l'art flamand une œuvre de Rubens, *Pausias et Glycera*, datant d'environ 1615, qui se trouve au Ringling Museum, à Sarasota en Floride, peut être mis en parallèle avec la *Flore* de van der Hamen. J'ai montré ailleurs que les fleurs du tableau de Rubens avaient été exécutées par Osias Beert le Vieux. Le choix et l'arrangement des fleurs, leur rôle dans la composition avec, entre autres choses, des plantes poussant à l'arrière-plan, présentent aussi une analogie frappante avec l'organisation de la *Flore* de van der Hamen. Mais la composition de Rubens est très baroque, celle de van der Hamen plus classique, fait qui indique que les *Flore* de l'école de Fontainebleau comptent parmi les ancêtres de l'ouvrage de ce dernier.

Dans des inventaires royaux espagnols, dont des extraits ont été publiés par Cavestany, sont mentionnés plusieurs tableaux de van der Hamen représentant des fleurs et des fruits avec des personnages, mais on ne les a pas retrouvés. Pour nous la *Flore* du Prado est le seul exemple de ce genre de peinture dans l'œuvre du maître.

Finalement dans *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Séville 1649, Juan van der Hamen est considéré aussi par Francisco Pacheco comme un peintre de portraits. Et en effet on lui attribue un portrait qui se trouve à l'Académie de Bellas Artes de San Fernando à Madrid. La *Flore* du Prado, ce visage aux traits fins, conçu avec une certaine tendresse réaliste, paraît être le portrait d'une jeune dame espagnole qui porte le diadème de fleurs pour se déguiser en déesse.





4. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 52×88 cm. Signé et daté 1622. Musée du Prado.*

5. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 84×104 cm. Signé et daté 1622. Collection du Mar-*

Des fleurs paraissent de même dans un tableau signé de van der Hamen, mais non daté, et qui se trouvait en 1956 chez M. Alfred Brod, à Londres (fig. 11). Cette fois les fleurs font partie d'une nature morte pure à composition symétrique. L'ouverture d'un mur, arrangement bien connu, encadre les éléments groupés sur la dalle de pierre: dans l'axe central une corbeille de cerises et de fèves, flanquée de deux vases, l'un portant uniquement des roses, l'autre des lis blancs et des roses. La dalle est parsemée d'un artichaut, de quelques fruits et de petites fleurs.

A noter que trois des roses du bouquet de gauche sont les mêmes que trois des roses présentées à Flore par le page dans le tableau du Prado. Cela indique que van der Hamen avait pris l'habitude des peintres contemporains du genre, de faire des dessins d'après les fleurs fraîches de jardin pour pouvoir utiliser ces études d'après nature dans des œuvres différentes.

Encore une fois un « mobile », une tige d'amandier, est suspendu en haut, mais cette fois à côté de l'axe central. Cela contribue à produire un nouvel effet, le caractère n'est plus aussi sévèrement hiératique. Un élément de mouvement est introduit, affirmé aussi par le groupement moins ferme et plus libre des fleurs, fruits et légumes. Cela pourrait-il indiquer une date comprise entre 1627, la dernière connue qui soit inscrite sur une œuvre de van der Hamen, et l'année de sa mort, 1631?

Les attributions de natures mortes à Juan van der Hamen sont assez fréquentes. Nous avons essayé ici de donner une présentation de son œuvre, soutenue par un choix de peintures signées ou en relation étroite avec elles.

Le jeune van der Hamen était instruit dans l'art flamand par son père. Comme nous l'avons vu, ses peintures témoignent d'une influence beertienne apparente. Il a notamment choisi de représenter les mêmes types d'objets que Osias Beert. La conception est telle qu'elle paraît supposer une connaissance directe des œuvres du grand Flamand. Celui-ci rend avec une admirable maîtrise, le jeu de la lumière, qui brille et brûle à l'intérieur de la masse épaisse du verre. Ce trait, si personnel de Beert, van der Hamen l'a étudié de très près et il a su se l'approprier avec un grand talent.

Pour les reflets restant à la surface du verre, van der Hamen incline à les peindre de façon plus fermement limitée, un peu simplifiés, d'une manière différente de celle de Beert.

6. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile 83×112 cm. Signé et daté 1626. Houston, Museum of Fine Arts.*

7. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 83×129 cm. Signé. Williamstown (Mass.), Williams College Museum of Art.*

8. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Signé et daté 1623. Toile. 56×104 cm. Autrefois Newhouse Galleries, New York.*

8

Enigmatique, cette influence flamande qu'on ne peut guère regarder autrement que comme une influence directe de Beert sur Juan van der Hamen. Son père, pourrait-il avoir apporté ce style flamand de son pays natal? Il était déjà domicilié à Madrid en 1596, l'année où naquit son fils. Mais, à cette date l'art d'Osias Beert n'existait pas encore. Celui-ci, étant né aux environs de 1580, n'est mentionné en 1596 que comme apprenti dans la guilde de Saint Luc d'Anvers, dont il fut reçu maitre en 1602. Cela veut dire que les premières œuvres indépendantes de Beert doivent dater de 1602, donc d'une période où Juan van der Hamen père avait déjà quitté la Flandre pour habiter l'Espagne.

Deux possibilités semblent s'ouvrir. Y avait-il une source commune, un maitre flamand des alentours de 1590, qui aurait influencé Juan van der Hamen père aussi bien qu'Osias Beert? D'un tel maitre nous n'avons nulle connaissance. Ou bien Juan van der Hamen a-t-il été directement impressionné par la vue de natures mortes de Beert importées en Espagne? Les affinités étroites entre les deux semblent indiquer cette voie. La formation de caractère flamand reçue du père l'aurait sans doute prédisposé à une grande sensibilité pour ce qui venait de Flandres.

Cependant, comme nous l'avons déjà dit, la symétrie, qui joue un grand rôle chez van der Hamen, n'existe pas chez Beert. Dans la nature morte espagnole elle va devenir un trait caractéristique et van der Hamen contribuera considérablement à ce développement.

Les couleurs des Flamands de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle sont fortes et brillantes. Chez van der Hamen ce trait a cédé la place à une gamme plus restreinte, plus ennoblie, plus espagnole.

La vie de Juan van der Hamen y León fut brève, il est mort à l'âge de trente-cinq ans seulement. L'œuvre datée connue ne couvre qu'une demi-douzaine d'années, de 1621/22 à 1627 — des limites étroites qui pourraient s'étendre un peu par l'étude des œuvres non datées. Pendant cette courte période van der Hamen a créé avec une véritable originalité, occupant une place de haute importance dans la grande tradition de la nature morte espagnole.

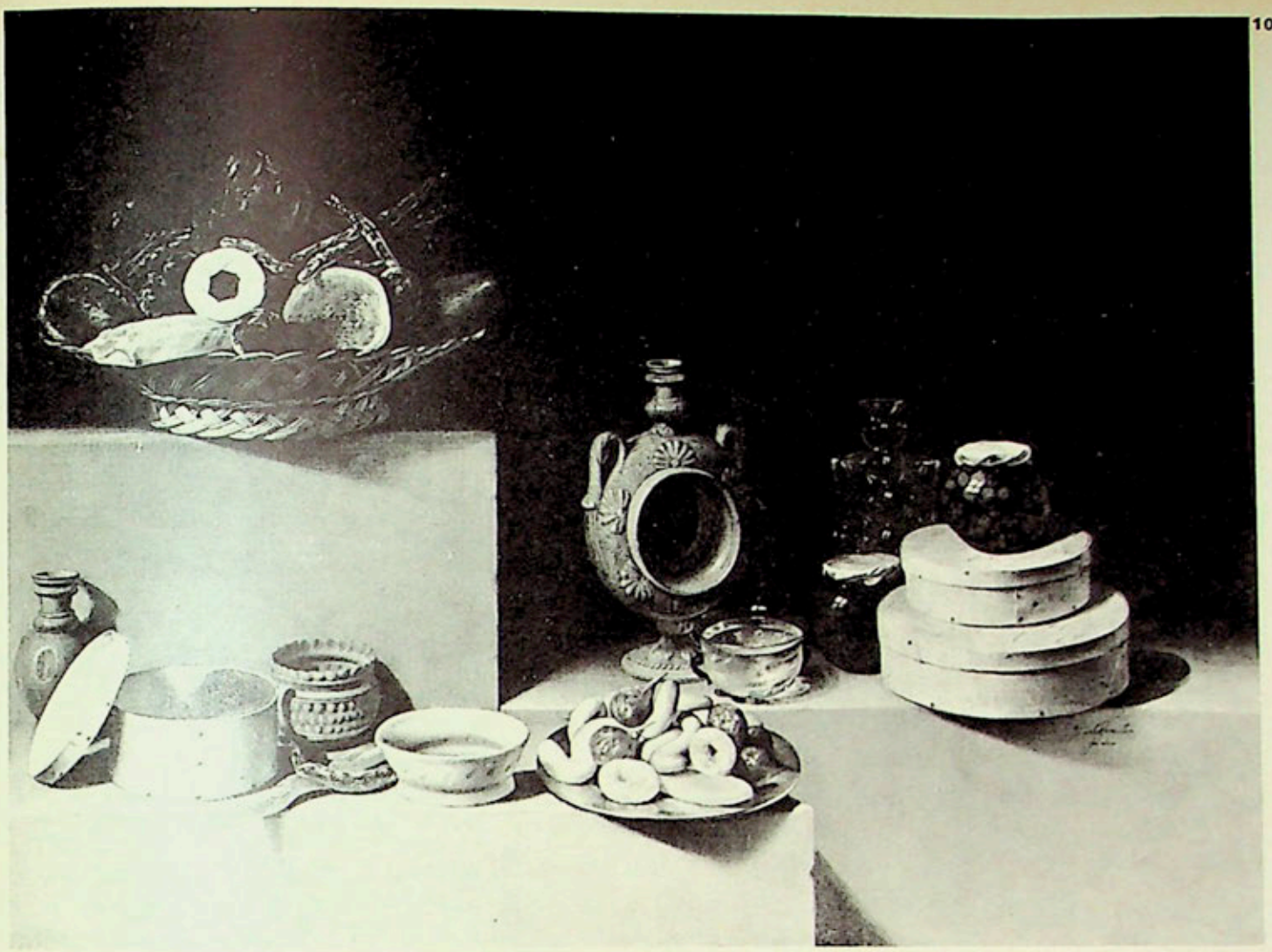
Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire prépare un ouvrage sur l'Histoire de la nature morte espagnole, *dont ce texte constitue un chapitre.*

9. *Juan van der Hamen:* Flore. *Toile. 216 × 140 cm. Signé et daté 1627. Madrid, Musée du Prado.*

10. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 83 × 113 cm. Washington, National Gallery of Art.*

11. *Juan van der Hamen:* Nature morte. *Toile. 60,5 × 81 cm. Signé. Collection Alfred Brod Londres.*



10

11

la calligraphie

par Sarane Alexandrian

On se fait une idée incomplète de la calligraphie, si l'on croit qu'elle eut pour principale originalité artistique une façon plus ou moins pittoresque d'accommoder l'écriture; c'est ce que nous prouve l'examen des manuscrits, et surtout des traités où, à partir de la Renaissance, les calligraphes ont consigné des exemples de leur savoir-faire. Sans doute, la calligraphie comprend l'art d'utiliser les lettres à des fins décoratives; et dans ce domaine, certains ont réalisé des tours de force qui sont de véritables curiosités esthétiques. Ainsi, au XVIe siècle, les calligraphes de Nuremberg ont excellé dans l'écriture minuscule, et l'un d'entre eux, Jérôme Gerthel, était réputé pour son habileté à la disposer en forme de portraits et d'objets dessinés. Par la suite, on a longtemps répété ce genre de portraits, composés de lignes d'écriture contenant l'éloge du personnage représenté: il y eut le Christ de Pozzo, dont les contours reproduisaient la Passion selon saint Jean, un portrait de la reine Anne, contenant tous les mots d'un volume in-folio, etc. Ces jeux trop subtils, qui rappellent les poèmes des grands rhétoriqueurs, ont été aussi appréciés des scribes de l'antiquité; en fait d'écriture minuscule, Cicéron affirmait avoir vu l'*Iliade*, écrite tout entière sur un parchemin pouvant se renfermer dans une coquille de noix; et les calligraphes persans ont pratiqué une écriture « poussière » (*ghôbar*) si fine qu'on ne peut la déchiffrer qu'à la loupe.

Cependant, le but immédiat de la calligraphie a toujours été de former des caractères réguliers, harmonieux, impersonnels, qui puissent être lus avec autant de facilité que d'agrément. Là où la fantaisie individuelle reprenait ses droits, c'était d'abord dans le « cadeau », c'est-à-dire la lettre initiale d'une pièce d'écriture, qu'il était d'usage d'orner d'arabesques, au gré d'un alphabet réinventé, dont les auteurs ont proposé de nombreux modèles. Cadeau, selon Littré, dérive de *catena*, chaîne, à cause de la forme entrelacée des lignes; mais Geoffroy Tory, à l'origine, a témoigné de leur diversité: « Nous avons Cadeaux qui servent à être mis au commencement des versets aussi écrits à la main... Les Maîtres d'Ecriture les agencent et enrichissent de feuillages, de visages, d'oiseaux, et de mille belles choses à leur plaisir pour en faire leur montre ». Il leur donnait pour règle d'avoir un quart de hauteur de plus que les lettres qu'ils précédaient. Ensuite, l'imagination se jouait dans les multiples « traits de plume » exécutés en dehors de la chose écrite, constituant soit des motifs abstraits, soit des représentations figuratives très variées; ces « traits de plume » servaient ordinairement de bordure à la page, y ajoutant une parure et un encadrement quasi obligatoires, que les calligraphes anglais nommaient « command of hand ». On les rencontre même indépendamment de tout texte écrit, comme des exercices de virtuosité pure, dans des traités italiens du XVIIe siècle, notamment dans le remarquable *Trattegiatto da Penna* de Francesco Pisani (1640). Les dessins calligraphiques se reconnaissent aisément, car ils sont faits à main levée, dans un mouvement continu, sans qu'aucune défaillance soit réparable, et ils comportent les boucles et les traits qui entrent dans une élégante cursive. Au XVIIIe siècle les portraits-charges « à plume volante » du calligraphe Bernard ont ainsi connu un moment de vogue; quelques-uns étaient exposés sur les murs de *l'Académie Royale d'Ecriture*, dont il était membre. Ce sont donc les « cadeaux » et les « traits de plume » qui rattachent l'art d'écrire à l'art tout court; ils nous montrent que la calligraphie occidentale n'a rien à envier, comme on est parfois tenté de le penser, à la calligraphie orientale.

L'invention de l'imprimerie, loin de porter un coup fatal aux calligraphes, suscita parmi eux le désir de se surpasser; ils voulurent rivaliser avec la typographie. En outre, la plus grande diffusion de la pensée généralisa la nécessité de l'instruction; il devint indispensable de fixer les règles de l'art d'écrire, rendu contradictoire par la quantité de modèles existants. Les premiers manuels d'écriture firent leur apparition au début du XVIe siècle; ils étaient gravés sur bois, avec des lettres blanches sur fond noir, et déterminaient les différentes sortes de caractères à l'usage de tous. Le plus célèbre fut celui de Palatino, professeur d'écriture dont les cours publics, à Rome, étaient réputés; son livre, paru en 1540, eut plusieurs rééditions. A la même époque, des ouvrages analogues étaient publiés en d'autres pays; à Saragosse, *l'Arte Subtilissima* de Juan de Yciar en 1529 reproduisait, avec des ornements redondants, les écritures employées en Espagne. A Zurich, Urbain Wyss publia en 1549 son *Libellus*, imitant Palatino, ajoutant simplement à ses modèles les types allemands. Tous ces traités tenaient compte de l'innovation fondamentale que constituait la mise en pratique de la *cancelleresca*; on appelait ainsi l'écriture adoptée, au milieu du XVe siècle, par les scribes de la chancellerie du Vatican. Sa grâce et sa clarté avaient séduit les maîtres-écrivains de tous lieux, qui la propagèrent; au début elle était droite, à lettres non liées, dite chancelière « de forme »; ils la transformèrent en « bâtarde », penchée et à lettres liées, l'amenant à l'aspect que les imprimeurs adoptèrent, après Alde Manuce, pour en faire l'italique. Cependant, la stylisation de la calligraphie ne fut vraiment favorisée qu'avec

▲ *Dernière page du traité d'Edward Cocker,* Penna volans, *1661.*

◄ *Composition calligraphique dans le* Trattegiato da Penna, *de Francesco Pisani. 1640.*

A l'extrême-gauche

*Modèle d'*alphabet blanc sur fond noir *d'après Urbain Wyss. XVIe siècle.*

▲ *Planche de Tomaso Ruinetti,* Idea del Buon Scrittore. *1619.*

◄ *Joseph Bernard:* Portrait de Marie Antoinette. *Dessin à la plume. Paris Musée Carnavalet.*

A l'extrême-gauche

Encadrement calligraphique et modèl d'écriture dans le traité de Leopard Antonozzi, De Caratteri. *1638.*

la calligraphie

lees manuels gravés sur cuivre, ce procédé poermettant évidemment de reproduire la vvariété de leurs traits. Tout d'abord ils na'abusèrent pas des enjolivures; ils se contentaient, pour seule excentricité, de construire dles labyrinthes, disposant les exemples d'écriture en dédales compliqués défiant la lecture. Leurs graveurs se chargeaient d'enfermer les échantillons dans des bordures égayées de mmascarons et de figurines; puis ces bordures firent place aux enroulements dessinés par le ccalligraphe lui-même. On pourrait croire que le ggraveur aidait l'écrivain, et que plus d'une fois il redressa une ligne défectueuse; ces dlerniers se plaignaient au contraire que le bburin était souvent moins habile que leur plume, et certains, pour ne pas être trahis, sse firent leur propre graveur.

Le XVIIe siécle fut l'époque des grands wirtuoses de la plume. Celui qui ouvre la mmarche est un Hollandais, Jan van den Velde, dlont le livre parut en 1605 à Rotterdam; il mous apprend, dans l'épitre liminaire, que ccette ville possédait une Académie d'Ecriture, ooù l'on offrait annuellement au meilleur scribe uune plume d'or. Ses exemples, aux initiales eet aux paraphes d'une rare beauté, sont eenrichis de toutes sortes de traits représentaant une caravelle, un hippocampe, des cchérubins, etc. Les lettres elles-mêmes, dont llees hampes semblent inclinées comme des épis ssous le vent, tant est grand le mouvement qqui les anime, y ont une indéniable valeur plastique. Les Pays-Bas, en général, ont eu dl'excellents calligraphes; tel fut aussi Jean de laa Chambre, dont Franz Hals a fait le portrait. Mais c'est en Italie que l'on trouve les manuels ooffrant l'ornementation la plus ingénieuse et laa plus raffinée. Ainsi, un prêtre siennois, FFrancesco Periccioli, publia à la même époque sses trois livres *Delle Cancellaresche Corsive*; llle premier est perdu, mais les deux autres dléroulent une décoration imaginative, avec qquelques animaux fantastiques. Ensuite, TTomaso Ruinetti, alors tout jeune, se signala een 1619 par son *Idea del buon scrittore*, qu'il dédia au cardinal Aldobrandino; c'est pourqquoi sa plume reproduit tant d'angelots et évoque même le chapeau de son protecteur. Leopardo Antonozzi, dans son *De Caratteri* (11638) surpassa ses prédécesseurs par la fiinesse et le goût de ses inventions, qu'il cconclut par un alphabet de gracieuses majuscules. Francesco Pisani alla plus loin encore, ett son *Trattegiatto da Penna* contient des compositions éclatantes, aux confins du baroque, alternant avec des modèles de lettres d'un agréable maniérisme. Enfin, quelle que soit la fantaisie déployée en d'autres pays dans le dessin calligraphique, qui, par exemple, en Espagne surcharge le traité de Bravo de Roblès, ou en Angleterre relève sobrement celui d'Edward Cocker, on peut dire que ces artistes italiens ont formé le répertoire classique des cadeaux et des traits de plume.

En France, le premier qui publia un recueil d'alphabets variés, Pierre Hamon, fut pendu pour avoir contrefait la signature de Charles IX; ce fut un autre calligraphe qui découvrit la fraude, aussi ce roi fonda-t-il en 1570 la corporation des maîtres-écrivains, en leur donnant qualité d'experts aux tribunaux. Eux seuls avaient le droit d'afficher pour enseigne, selon leurs statuts, « un ou deux tableaux armés d'une ou plusieurs plumes d'or, traits, cadeaux et ornements ». L'enseignement de l'écriture étant leur privilège, ils s'opposaient en permanence aux maîtres d'école; ils obtinrent une loi défendant à ceux-ci de donner des exemples de cet art aux enfants; plus tard, un arrêt le leur permit, à condition de ne pas dépasser trois lignes. Parmi les auteurs les plus intéressants, il faut d'abord citer Jean de Beauchêne, Parisien qui se perfectionna en Italie et revint s'installer à Lyon, Jean de Beaugrand, protégé de Henri IV et auteur de la *Poecilographie* (1595), Guillaume Le Gangneur, gentilhomme angevin dont la *Technographie* (1599) fut célébrée par les poètes. Cependant, les écritures devinrent si confuses et si bizarres que le Parlement, en 1632, décida de demander un formulaire de lettres françaises à Louis Barbedor, syndic des écrivains: celui-ci mit au point un modèle où les caractères devaient avoir autant de hauteur que de largeur, nommée la *ronde*, qui devint écriture nationale. Plus tard, Barbedor publiera un manuel dans lequel il pose la définition traditionnelle de l'ornement calligraphique: « Les traits qui paraissent continués, depuis leur commencement jusques à leur fin sans interruption, doivent être faits d'un seul coup, sans lever la plume, et sans repasser à plusieurs fois, pour leur donner l'apparence d'avoir été faits dans la naïveté.» La ronde était lente, aussi, pour le commerce, on la combina ultérieurement avec la bâtarde pour en faire la *coulée*; le maître qui la perfectionna, Rossignol, reçut de ses confrères des éloges exaltés; ils en parlèrent comme d'un peintre, le comparant à Raphaël.

Il est curieux de lire les conseils que les calligraphes prodiguaient, dans leurs traités, à ceux qui voulaient avoir « une belle main ». Leurs préceptes stricts sur l'action des doigts s'augmentaient de recettes pour fabriquer de l'encre « qui ne gèle point et ne moisit jamais », ou pour laver le papier, alors de mauvaise qualité, avec de l'eau contenant un mélange d'alun et de sucre candi. Ils étaient extrêmement formalistes sur la posture du corps: le côté gauche devait être plus près de la table que le côté droit, la jambe gauche plus étendue que la droite. L'un d'eux préconisait de croiser les jambes pour écrire la bâtarde, et de les tenir serrées l'une contre l'autre pour la ronde. Le choix de la plume était toute une affaire; avant d'être fabriquées en série en Angleterre, au début du XIXe siècle, les plumes d'acier n'existaient qu'à l'état d'exception. Barbedor conseillait les plumes des oies domestiques de Hollande, mais de préférence celles de l'aile gauche, et en particulier les plumes secondes. L'art de la tailler était longuement exposé; le bec était plus ou moins fendu selon l'écriture à employer. La main devait être posée sur la table de façon « qu'une mouche puisse passer librement sous le poignet.» Les maîtres distinguaient trois « situations » de la plume: à face, oblique et de travers. Ces trois situations produisaient six effets tenus pour classiques: le plein parfait, la liaison, le délié, le plein naissant et croissant, le plein imparfait, le plein diminuant et finissant. Certains en énuméraient un plus grand nombre, mais Glachant leur objectait que cela menait trop loin, car « il y a autant d'effets de plume qu'il y a de points dans la circonférence de l'O ». Ils partaient du principe que l'o et l'i servent à former les autres lettres, toutes les parties de celles-ci étant jambages ou rondeurs. Leurs leçons débutaient ainsi par des exercices minutieux pour bien tracer ces deux lettres, dites « radicales », auxquelles ils se référaient constamment.

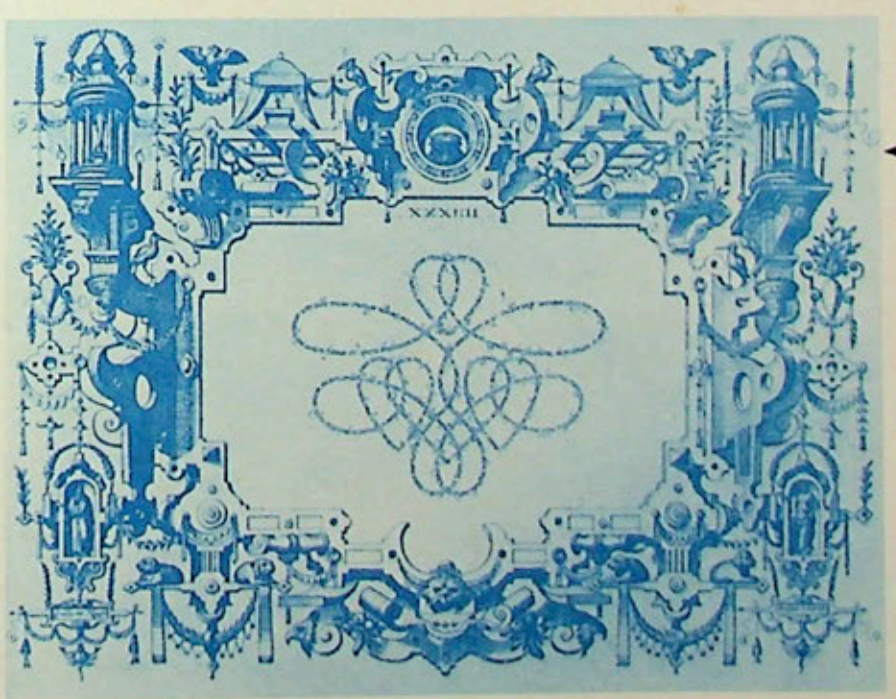
Ces principes trouvèrent leur meilleure application dans les luxueux manuscrits que des calligraphes exécutaient pour des particuliers. L'usage des manuscrits ne s'acheva pas avec le moyen-âge; longtemps après, dans la noblesse, il fut de bon ton de posséder un livre de prières copié par un spécialiste. Quelques-uns s'acquirent un renom dans ce

genre de travail. En Angleterre, Esther Inglis transcrivait les versets de la Bible en « caractères de civilité », écriture semi-gothique; à Bruxelles, Georges-Hermann Wilmart confectionnait des recueils d'oraisons décorés avec soin. Mais nul n'eut plus de prestige que Nicolas Jarry, calligraphe parisien du XVIIe siècle, qui fut cité, même après sa mort, comme le modèle de ce qu'on pouvait accomplir de plus parfait. Jarry — « cet homme qui imite l'impression et qui a le plus beau caractère du monde », comme le définissait Tallemant des Réaux — était à ses débuts « noteur de musique » de Louis XIII, titre que lui conserva Louis XIV en lui délivrant son brevet d'écrivain. Il fit un missel pour le cardinal de Richelieu, mais il ne fut vraiment mis à la mode qu'en 1641, date où le duc de Montausier le choisit pour calligraphier la *Guirlande de Julie*, ce sommet de la littérature précieuse, réunissant soixante-et-un madrigaux en l'honneur de Julie d'Angennes, par divers auteurs qui la comparaient chacun à une fleur différente. Nicolas Jarry devint dès lors le fournisseur attitré des gens de qualité; on lui confiait des textes littéraires, comme l'*Adonis* de La Fontaine qu'il calligraphia pour le surintendant Fouquet, mais surtout on lui commandait sans cesse des petits livres d'heures. Jarry ne s'amusait pas aux traits de plumes et usait modérément des cadeaux; son ambition était de faire des manuscrits ressemblant à s'y méprendre à des livres imprimés, en y mettant un cachet de faste. Sa seule fantaisie était de faire alterner des lignes en or, en azur, en rouge, d'ajouter des culs-de-lampe et des en-têtes ornés. Cette simplicité, jointe à son talent de « mouler la ronde » et « ciseler la bâtarde », le faisait regarder comme le premier de tous. Il eut des disciples, notamment Charles Gilbert, maître d'écriture du Grand Dauphin, qui calligraphia les historiques des Campagnes de Louis XIV. Il eut aussi des concurrents remarquables, comme Frédéric Brentel qui composa à Strasbourg en 1647 les *Heures de Guillaume de Bade*, superbe ouvrage qu'il illustra lui-même de nombreuses miniatures, d'un calendrier, d'initiales à fioritures, de signes du zodiaque peints en or, etc. Enfin, Jarry eut des continuateurs jusqu'au siècle suivant; tel fut entre autres Jean-Pierre Rousselet, qui fit en 1725 les *Prières de la Messe* offertes à Maria Leckzinska pour son mariage. Ce dernier réalisait habituellement ses manuscrits sur papier, en enrichissait les pages de guirlandes et d'entrelacs.

Au XVIIIe siècle, la calligraphie allait sur son déclin, ce qui suscita à Paris une singulière initiative, parmi la corporation des maîtres-écrivains. Ils fondèrent en 1762 une Académie, sous le patronage du chancelier de Lamoignon, dans le but d'établir que l'Ecriture est un art égal à l'Architecture et à la Peinture. Cette entreprise fut suspendue peu après, par la mesure d'abolition des corporations, mais elle se reconstitua en 1779, mieux organisée et plus active. L'Académie d'Ecriture comportait vingt-quatre membres, siégeant une fois par semaine pour délibérer des améliorations à apporter aux formes des lettres; ainsi eut lieu, en 1780, une discussion serrée sur l'i, l'u et le r. Le secrétaire général, Harger, déclarait: « Tout ce qui peut contribuer à l'élégance des caractères, à leur distinction entre eux, à la facilité de leur exécution, fait le sujet principal des séances du Bureau ». Le même disait solennellement, un autre jour: « Autant l'Ecriture est facile à celui qui ne la pratique que pour son usage, autant l'Artiste y trouve de difficultés. Cet Art qui fixe la pensée a, comme la Peinture, le moëlleux, le vif, le toucher dur ou léger, et la composition dans ses traits.» On peut juger de la nature de leurs débats dans les mémoires qu'ils nous ont laissés; les meilleures intentions y sont parfois relevées d'un grain de comique involontaire. D'abord, ils débutaient par des lamentations unanimes sur la décadence de l'art d'écrire; ils l'attribuaient à la négligence des grands, et à l'incompétence des « buissonniers », c'est-à-dire des écrivains à gages qu'on employait pour copier des manuscrits ou enseigner aux enfants. Ils ne cessaient de s'en prendre aux pédagogues, objets d'une persistante rivalité: « Donner les maîtres d'école pour des Artistes de l'Ecriture, c'est citer des faiseurs d'Enseignes pour des modèles dans l'Art de Peindre » s'écriait sévèrement Louis-Pierre Vallain. Ils n'étaient pas moins intransigeants à l'égard de leurs confrères, critiquant par exemple la méthode qu'avaient certains, pour exercer les doigts de leurs élèves, de leur faire écrire des caractères d'une grosseur exagérée. Enfin, tous déploraient l'abus des dessins calligraphiques qui n'étaient pas faits selon les règles, et trompaient les profanes. Bédigis rappelle que ces ornements doivent être « des traits jetés hardiment par le mouvement composé, et qui ne sont interrompus que lorsqu'il faut reprendre de l'encre.» Vallain revient à la charge: « Que le Public sache que tous les traits qui ne sont pas faits du courant de la main sur le papier, n'ont pas plus de mérite qu'un paysage, ou autre dessin fait également à la plume.» Ils voulurent opposer aux faux semblants des échantillons d'une valeur authentique; c'est ainsi que Paillasson et Potier exposèrent à la Cour deux tableaux en traits de plume, sur fond vert et rouge. Le premier figurait un palais rempli de personnages mythologiques; le second avait pour sujet « Louis XV recevant les hommages de l'Ecriture présentée par la France »; la France et l'Ecriture y étaient symbolisées par deux femmes, l'une couronnée, l'autre à la robe parsemée des lettres de l'Alphabet. Mais l'un des membres de cette Académie devait particulièrement se signaler par son brio, Joseph Bernard; ses collègues lui demandèrent, en 1781, les portraits des deux présidents de l'assemblée, et lorsqu'il les présenta, tous s'accordèrent pour louer ce travail qui annonçait, dit le compte-rendu « un goût et une sûreté de main dont il n'y a point d'exemple.» Celui qui s'attirait le suffrage de juges aussi difficiles est en droit d'arrêter un instant notre attention.

On sait peu de chose sur Bernard, sinon que ce calligraphe lorrain, né en 1740, habitait primitivement Lunéville, et qu'il était maître d'écritures des pages du roi Stanislas. Il vint à Paris où ses portraits à la plume,

la calligraphie

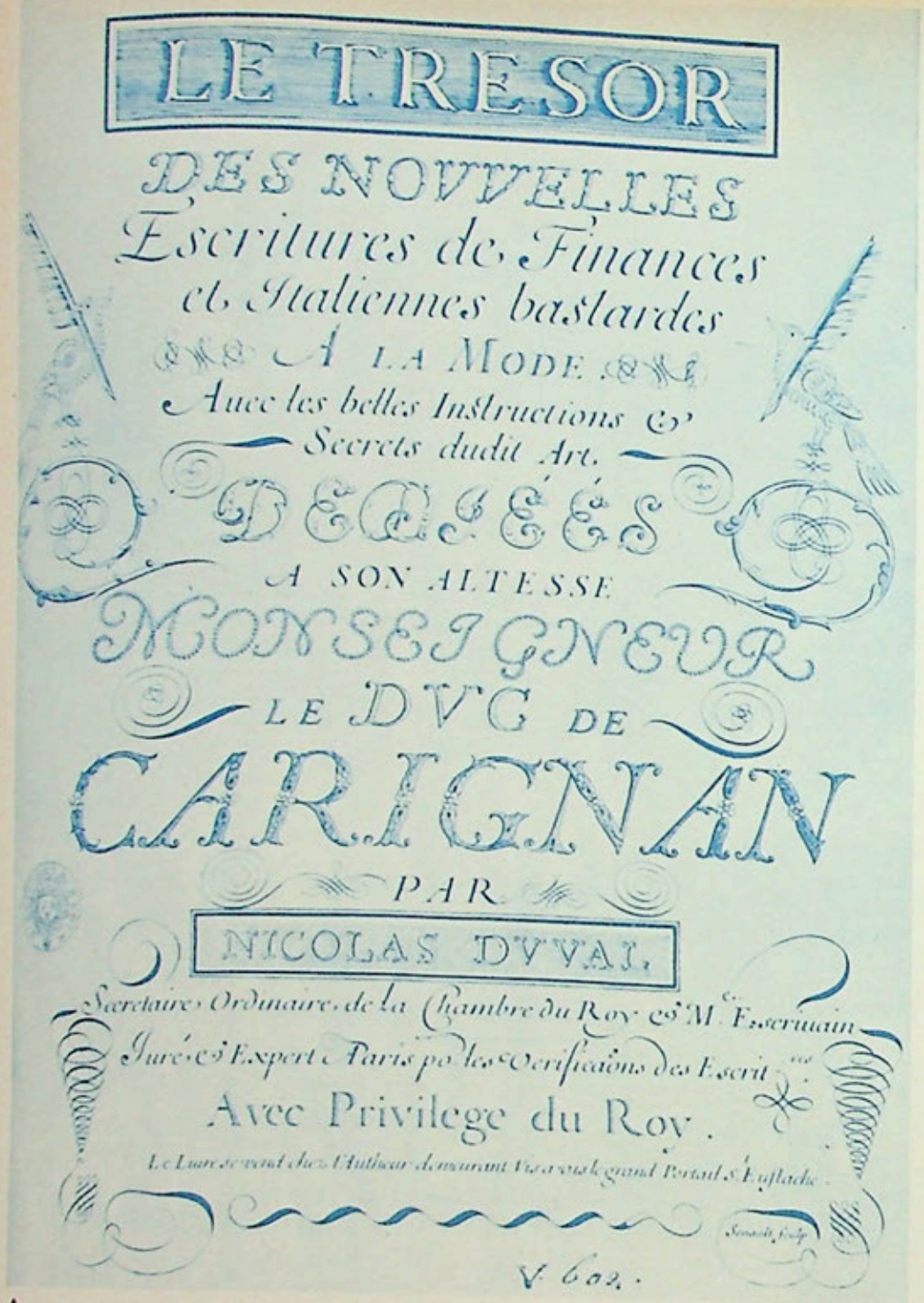


▲ *Jean de Beaugrand :* Allégorie calligraphique *extraite de la* Poecilographie. *1595.*

◀ *Clément Perret : Gravure de l'*Exercitatio Alphabetica. *1560.*

A l'extrême-gauche

Néron. *Planche du recueil de* Portraits *du chevalier de Berny.*


LE TRESOR
DES NOVVELLES
Escritures de Finances
et Italiennes bastardes
A LA MODE
Auec les belles Instructions &
Secrets dudit Art.
DEDIÉES
A SON ALTESSE
MONSEIGNEVR
LE DVC DE
CARIGNAN
PAR
NICOLAS DVVAL
Secretaire Ordinaire de la Chambre du Roy & Me. Escriuain
Juré & Expert Paris po. les Verificaons des Escrit.ces
Avec Privilege du Roy.
Le Liure se vend chez l'Autheur demeurant Vis a vis le grand Portail S.t Eustache.
V. 602.

▲

Nicolas Duval: Le Trésor des Nouvelles Escritures. *1670. Page de titre.*

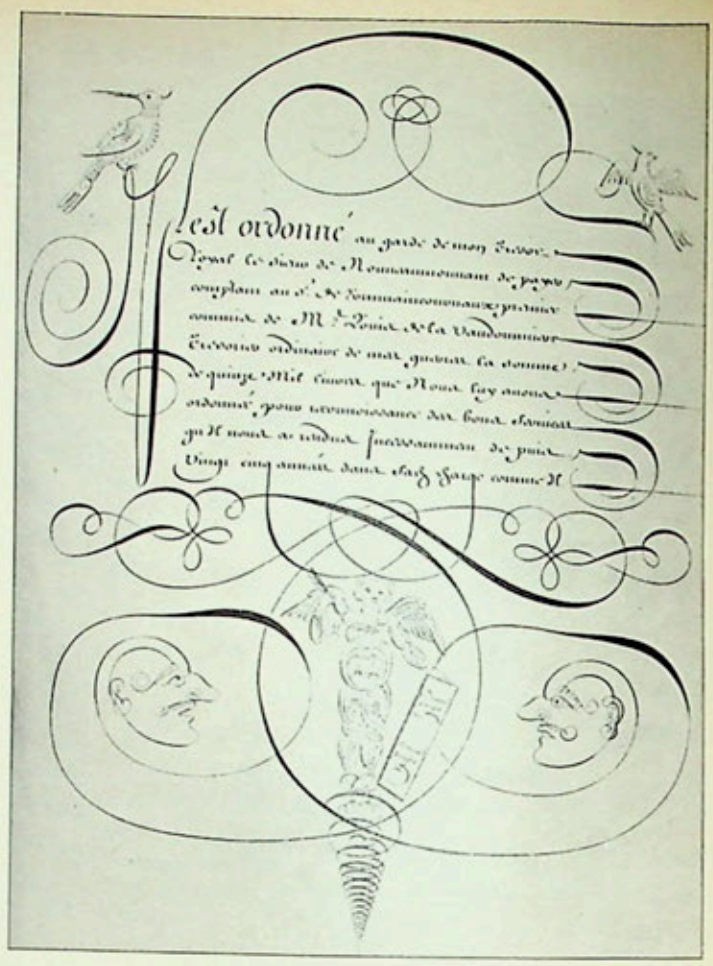
En haut de la page, à droite

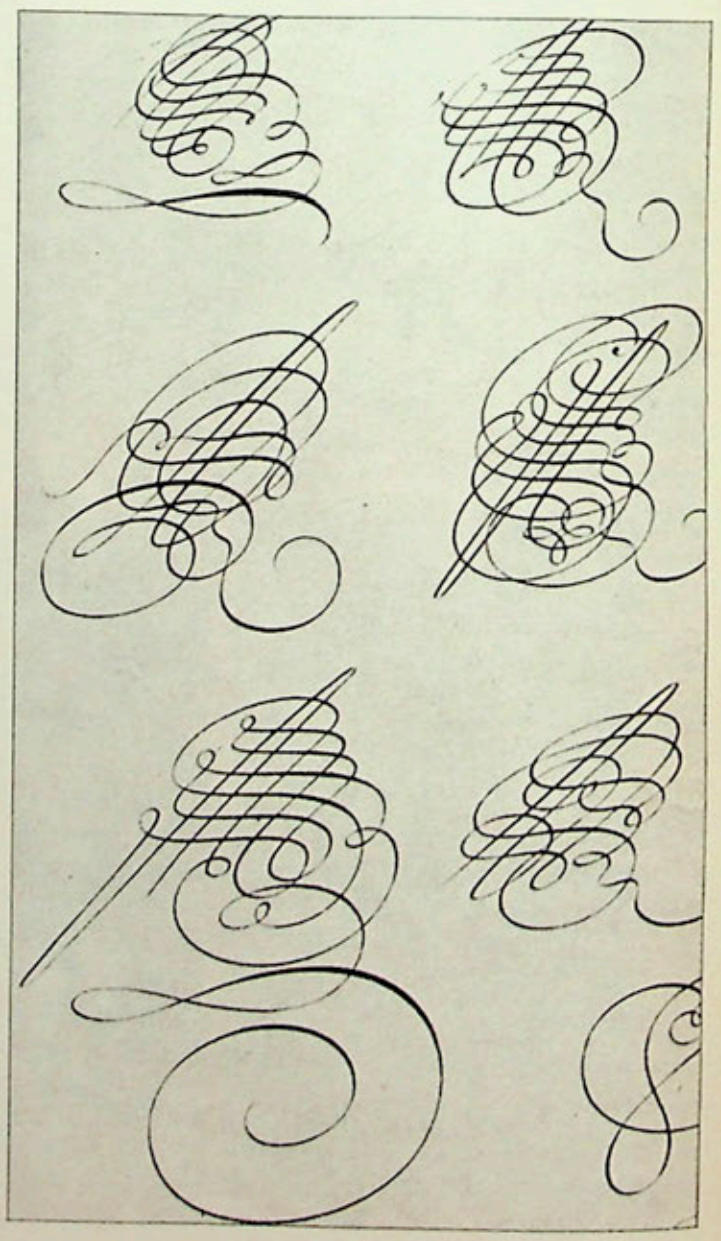
Modèle calligraphique de Nicolas Duval, dans le Trésor des Nouvelles Escritures. *1670.*

Modèles de « cadeaux » extraits du Livre d'exemplaires *de Nicolas Lesgret. 1694.* ►

Page ci-contre

Page d'initiales de Juan de Yciar, Arte Subtilissima. *1529.*


Il est ordonné au garde de mon Tresor Royal le sieur de Nouueaumonnaie de payer comptant au S.r de Tournaincourt premier commis de M.r Louis de la Vaudonnière Tresorier ordinaire de mes guerres la somme de quinze Mil liures que Nous luy auons ordonnée pour reconnoissance des bons services qu'il nous a rendus incessamment depuis Vingt cinq années dans sa charge comme il



la calligraphie

doont certains étaient de véritables gageures, connurent le genre d'engouement passager qui avaient éveillé les « silhouettes ». Il a fait des figures de prélats, de magistrats, de comédiens, mais il a surtout excellé dans les têtes de femmes. On peut apprécier son tour de main dans ses *Principes d'Ecriture*, gravés par Davignon. Quelques-uns de ses dessins originaux, qui nous sont conservés, sont remarquables par la vivacité des expressions, l'extravagance des coiffes; il a ce genre de talent qui consiste à mettre beaucoup d'esprit dans les petits riens. S'il a esquissé des portraits sérieux, il a aussi fait des profils fantaisistes, avec une souris sur le nez ou un escargot sur la tête. Avant de mourir en 1809, il sut garder pendant l'Empire la réputation acquise dans l'ancien régime; devenu membre de l'Athénée des Arts, il fit pour un prince allemand un portrait de Napoléon qui lui valut le don d'une plume d'honneur.

Bernard eut des imitateurs moins en vue, tel Fouqueur, et un prédécesseur notable: le chevalier de Berny, qui fit graver en 1776 un *David combattant Goliath* en traits d'écriture, mais qui déjà en 1763 publiait à Bruxelles, où il vivait alors, des *Emblèmes et Devises allégoriques* selon le même procédé. Le chevalier de Berny fut un de ces originaux, à demi aventuriers, comme le XVIIIe siècle eut le secret d'en produire. Il fut d'abord militaire de profession, écrivit des ouvrages de stratégie et d'économie, devint Rose-croix des plus zélés. Il erra en différents points d'Europe, exerçant pour vivre des travaux de calligraphe, sollicitant sans cesse des riches protecteurs pour subvenir aux besoins de ses seize enfants. Ses dessins calligraphiques sont nombreux; il y pratique les effets de plume les plus variés et les plus méritoires, mais avec une naïveté parfois pleine de saveur. Il a représenté ainsi plusieurs séries de personnages historiques anciens, sans se préoccuper de la ressemblance; ses portraits de Néron, de Jeanne d'Arc, de Pie IV, de Charles V, sont assez inattendus, tandis que d'autres, tel celui du président Harley, sont d'une élégance pompeuse. Il a également calligraphié des airs de musique, avec en face de chaque morceau une figure distincte, musicien jouant du luth, ivrogne levant son verre, etc. Moins satirique et plus appliqué que Bernard, le chevalier de Berny vaut surtout par cette spontanéité de graffiti qu'ont ses œuvres fugitives.

Cette tradition des cadeaux et des traits de plume dégénéra et disparut peu à peu au XIXe siècle, où les manuels, adaptés à la vie pratique, n'en retiennent certains que comme exercices de main. Ceux qui auraient été tentés d'accorder un soin exagéré aux détails de l'écriture auraient rencontré un concurrent redoutable: M. Joseph Prudhomme, « professeur de calligraphie, élève de Brard et de Saintomer ». Ainsi finira en caricature ce qui fut avant tout apparat essentiel, souci de donner une forme noble au langage écrit, en passant par des jeux précieux dont les reliquats peuvent encore nous instruire ou nous charmer.

Si vous voulez en savoir davantage

L'ouvrage de Stanley Morison, Calligraphy *(La Bibliofila, Milan, 1962) contient un choix de reproductions des meilleurs traités parus entre le XVIe et le XIXe siècle, ainsi qu'une bibliographie détaillée.*

ETIENNE MARTIN

L'étreinte et le refuge, ces deux besoins indéracinables de l'être humain, la sculpture est le seul des arts à pouvoir, par la simple grâce de sa présence, en apaiser la nostalgie. Quelle qu'elle soit, d'où qu'elle vienne, énigmatique au point que personne jusqu'à ce jour, ni de ceux qui l'ont faite, ni de ceux qui l'ont regardée et aimée, n'a réussi vraiment à la définir, elle est avant tout la chose belle née du cerveau, de la passion et de la main de l'homme, qu'indépendamment du bonheur que vous en dispense la contemplation, on croit pouvoir toucher, caresser, tenir embrassée, ou bien en quoi on rêve de se blottir, protégé, préservé comme on le fut à l'origine dans le ventre maternel.

Je ne parle pas ici de tout ce que notre époque, par indigence de langage et manque de terme juste appelle encore sculpture; les expériences, les tentatives et les recherches nées évidemment de la réflexion sur la masse, le volume et l'espace, bouillonnant presqu'inévitablement au cœur de tout sculpteur; surgeons drus, agressifs et pleins d'espérance des traditions ancestrales, qui se veulent négation de ces mêmes traditions, mépris du volume et de la masse, de la pesanteur et de l'immobilité pour devenir transparences, mouvements de flammes, trajectoires de lumière, mais calculées et déterminées avec une précision d'ingénieur, de technicien, de polytechnicien. — Je parle tout simplement de la sculpture de toujours, celle qui a vaincu le temps, et nargué la mort, de la préhistoire à maintenant, de la Vénus de Brassempuy à l'Oiseau de Brancusi. La sculpture dont Baudelaire, pour le citer une fois de plus, ne savait guère dire que ceci: « *Son origine se perd dans la nuit des temps*; c'est donc un art des Caraïbes », reconnaissant par ce biais sa mystérieuse essence en même temps que sa pérennité. Car, enfin, répéter avec plus ou moins de précision, d'intelligence ou de finesse, comme nous le faisons sans cesse (quelques autres et moi-même) avec ou à la suite de Francastel, par exemple, que « la véritable sculpture consiste dans le pouvoir de figuration de l'espace et des volumes, abstraction faite des éléments accessoires qui fatalement apparaissent dans la plupart des œuvres », ou encore que « Duchamp-Villon, Gonzalez, Laurens, Brancusi ont démontré que les problèmes fondamentaux de la sculpture moderne sont ceux de l'espace, de l'objet et du signe plastique, et du style » (Les sculpteurs célèbres, éd. Mazenod), cela devient, à la longue, de la tautologie. Est-il bien sûr que ces problèmes n'ont pas été, avec d'autres, ceux des sculpteurs de tous les temps?

Lorsque je pénètre dans l'atelier d'Etienne-Martin, au fond de la cour d'une vieille et noble maison de la rue du Pot-de-Fer, l'un des lieux les plus étranges et les plus fascinants que je connaisse dans Paris ou ailleurs, et qui me fait songer tout ensemble à la caverne d'Ali-Baba, aux profondes et fantastiques forêts de mon enfance, à l'Autre-Côté-du Miroir d'Alice, à une grotte sacrée et à l'antre de la Pythie, *je me sens bien*, l'esprit et le cœur en alerte, mais à l'abri, mais protégée, parmi les poulies et les lourdes chaînes tombant de la verrière, parmi les sculptures anciennes et les sculptures en cours, l'amoncellement des livres rares et des objets à caractère magique. Il me semble percevoir qu'ici, les problèmes soi-disants fondamentaux évoqués tout à l'heure vont tellement de soi qu'il n'est même plus la peine d'en parler, — et qu'il s'agit en vérité d'une toute autre aventure, d'une toute autre dialectique, d'un secret qu'on brûle de toucher. Au bout de quel labyrinthe? Guidé par le fil de quelle Ariane?

Etienne-Martin vit et bouge dans son univers-coquille avec la même aisance que ses chats. Présent, proche, chaleureux, il est marqué pourtant du signe de l'être des lointains, enraciné dans l'immensité d'une fabuleuse enfance. Avec l'air d'un Initié, d'un homme *qui sait*. « Je suis archéologique », dit-il. La malice, le rire et l'ironie plissent sa paupière. C'est le défi à l'époque, à l'actualité-idole, la désinvolture souveraine face aux impératifs de ce qu'on appelle le monde de l'art.

Un jour de l'année 1958, dans l'atelier, une curieuse, étrange, haute construction de plâtre me saisit d'étonnement. Peu de temps après, elle se trouvait dans les jardins du Musée Rodin pour le Salon de la Jeune Sculpture, accrochant et retenant la lumière par chacune de ses innombrables saillies, ménageant des creux d'ombre

1

2

3

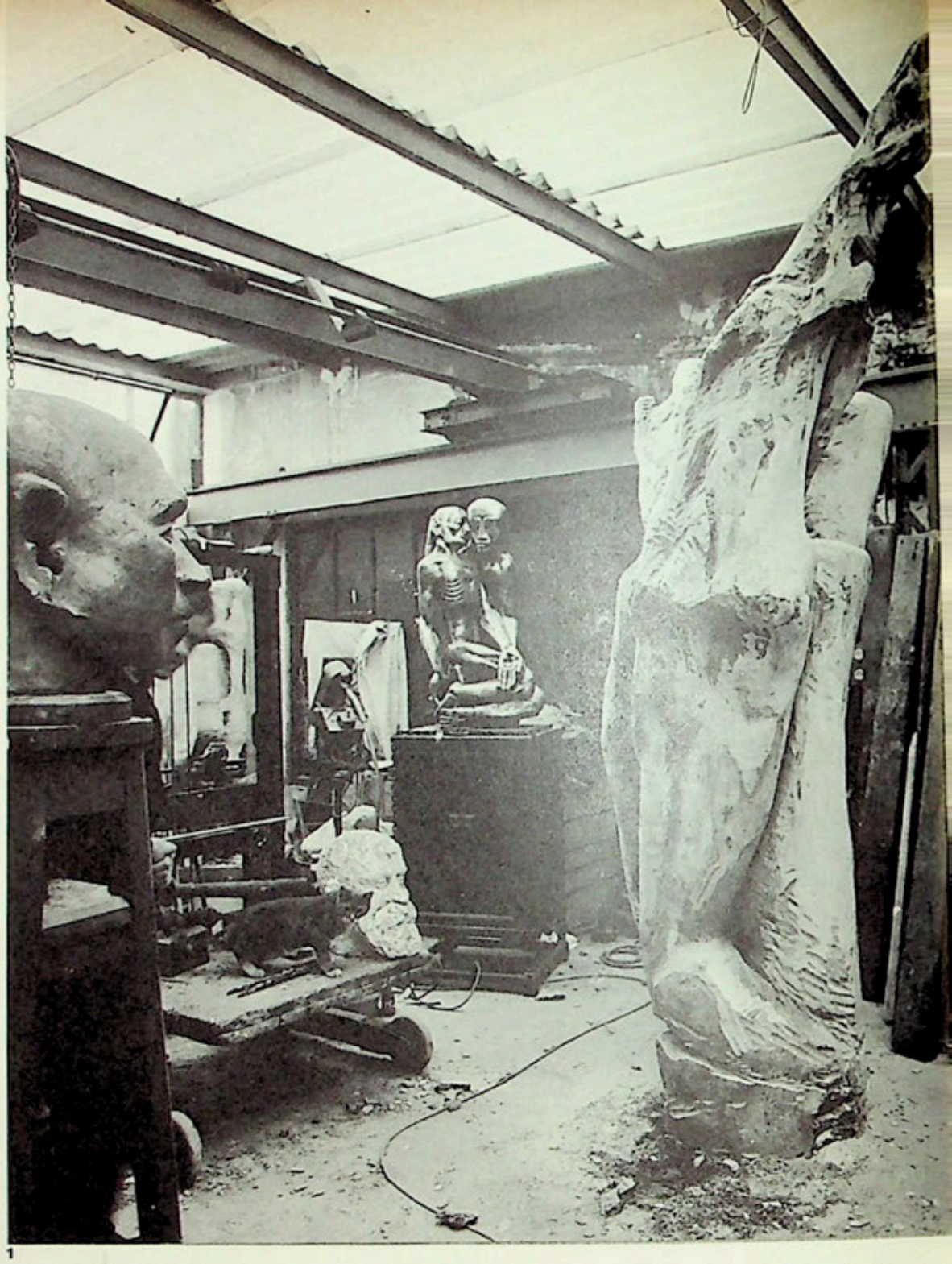
1. NUIT OUVRANTE. 1948. BRONZE. 70×80 CM. COLL. M. COUTURIER, PARIS. — **2. PORTRAIT D'ÉTIENNE-MARTIN** PAR LASSY BARTA. CRAYON DE COU 1961. — **3. DEMEURE N° 3.** VUE DE L'INTÉRIEUR. 1960. PLATRE. — **4. DEMEURE N° 3.** 1960. PLATRE. 500×250×225 CM. COLL. GALERIE BRETEAU, PARIS

TEXTE DE LUCE HOCTIE

entre les plis et les replis de chacune de ses quatre faces, mystérieuse architecture sans ouverture apparente sur le dedans, sinon à sa partie inférieure. C'était la *Demeure N° 2*. En 1956, il y avait eu la *Demeure N° 1*, quadripartite, haute de plus de deux mètres, la première d'un cycle « surprenant » (...« la forme externe en est peut-être surprenante, mais pas l'idée...») (voir la lettre à Françoise Mac Cann, mars 1950, citée plus loin.). Puis il y eut en 1960 la *Demeure N° 3*, en 1961 la *Demeure N° 4* ou *Lanlef*, en 1962 la *Demeure N° 5* ou le *Manteau*, en 1963 enfin, la *Demeure N° 8* ou *Demeure-Soleil*. « Mais la plus belle Demeure », me dit Etienne-Martin », c'est la demeure 7, sphérique, où on peut déambuler dans un espace courbe, ou la Demeure 6, une tour avec des yeux de fourrure, ... mais elles n'ont jamais été faites ».

Cependant, auparavant, bien des sculptures étaient venues au jour, depuis la *Sauterelle* de 1933 qui fut l'une des premières. Etienne-Martin avait alors vingt ans et travaillait à l'Académie Ranson avec le sculpteur Malfray. Elles s'étaient succédées au cours des années, affirmant très tôt et très vite la force impétueuse, la puissance créatrice, les dons exceptionnels et la singularité de la vision du monde, de leur auteur. De bois, de pierre, de plâtre, c'étaient, parmi bien d'autres (quarante, cinquante, je ne sais) la *Pietà N° 1* en 1944, la *Nuit ouvrante* en 1948, la *Nuit 3* ou *Nuit d'Oppède* en 1942, l'admirable *Grand couple* de 1946 qui habita longtemps, aux environs de 1954, l'entrée de la Galerie Rive Droite, lorsque celle-ci se trouvait encore dans un appartement du Faubourg Saint-Honoré en face de l'Elysée, la *Nuit Nina* en 1951, *Chers Ancêtres*, en 1954, le *Couple d'Eux* en 1956, la *Vierge et l'Enfant*, les bustes du *Père*, de *Gurdjieff*, de *Françoise*, de *Jacqueline*, de *Denise*, de *Darthea*, etc.; et aussi la *Vierge au sable*, sculptée en plein soleil à Dieulefit en 1943 dans une carrière d'une pierre si tendre qu'elle a aujourd'hui complètement disparu, effritée, effacée par le vent mais demeurant dans la topographie mythique et véritable de toute l'œuvre d'Etienne-Martin comme son cœur ou son centre.

Il n'y a pas d'hiatus entre toutes ces sculptures, créées avant ou en même temps que les *Demeures* et les *Demeures* elles-mêmes. Les unes et les autres sont les expressions diverses et complémentaires, non contradictoires, d'une totalité ouverte et indéfinie comme un cosmos qui ne se laisse pas circonscrire par une désignation limitative.



1

Mais que sont ces mystérieuses *Demeures*? — « La base de tout cela, me dit Etienne-Martin, c'est une maison réellement existante ». C'est la maison natale où il a passé, à Loriol, dans la Drôme, entre sa grand-mère et sa mère les premières années de sa vie. « J'étais à l'abri dans cette maison. J'étais entouré de fantômes. Un père qu'on ne voyait pas (l'enfant était né en 1913, juste un an avant la première guerre mondiale). Des morts en puissance. On vivait avec des absents plutôt qu'avec des présents. » Mais de cette maison s'enchantait sa solitude. On a pu voir dans les catalogues des deux expositions de la galerie Breteau en décembre 1960 et en mai 1962 — celle de la *Demeure N° 3* et celle du *Manteau* ou *Demeure N° 5* — deux photographies d ces lieux: la Rue, avec la façade de l maison et la porte d'entrée (Porte d cœur), — et les arrières, avec, sous chevauchement des toits aux tuiles arro dies caractéristiques de la Provence, terrasse (Porte de l'Œil) et l'ouvertur lucarne plus que fenêtre, à laquelle l'e fant Etienne, âgé de quatre ou cinq an passait de longues heures à rêver, juch sur une échelle ou sur un escabeau « La fenêtre (la lucarne) donnait sur l toits. Il n'y avait absolument personn C'était le désert. Mais c'était une échapp sur le vaste monde. » Ce vaste monc Etienne-Martin se rappelle encore aujou d'hui l'instant où il en fit la découvert un soir que sortant de la maison d'u amie de sa mère qui vendait des étoff

1. DANS L'ATELIER DU SCULPTEUR, RUE DU POT-DE-FER: LE CRI. 1963. BOIS. EN ARRIÈRE-PLAN, PIETA. 1945. MÉTAL ARGENTÉ. — 2. NUIT N° 3. C

2

3

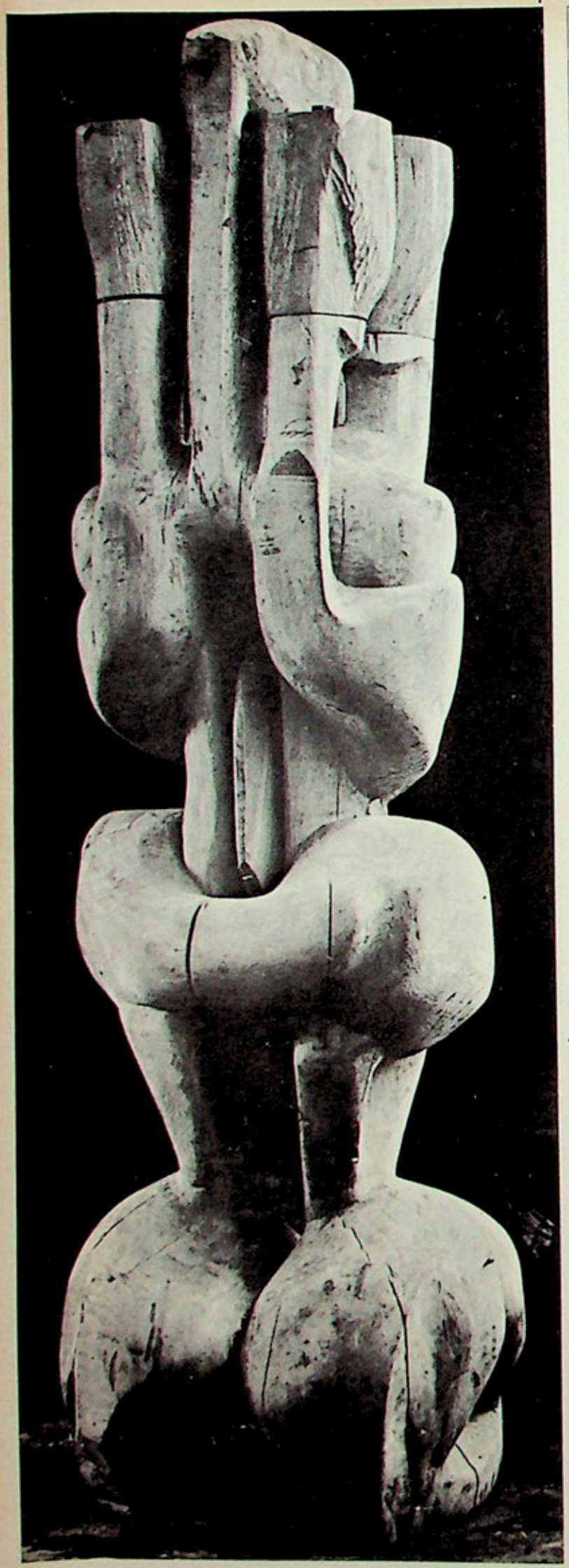
4

5

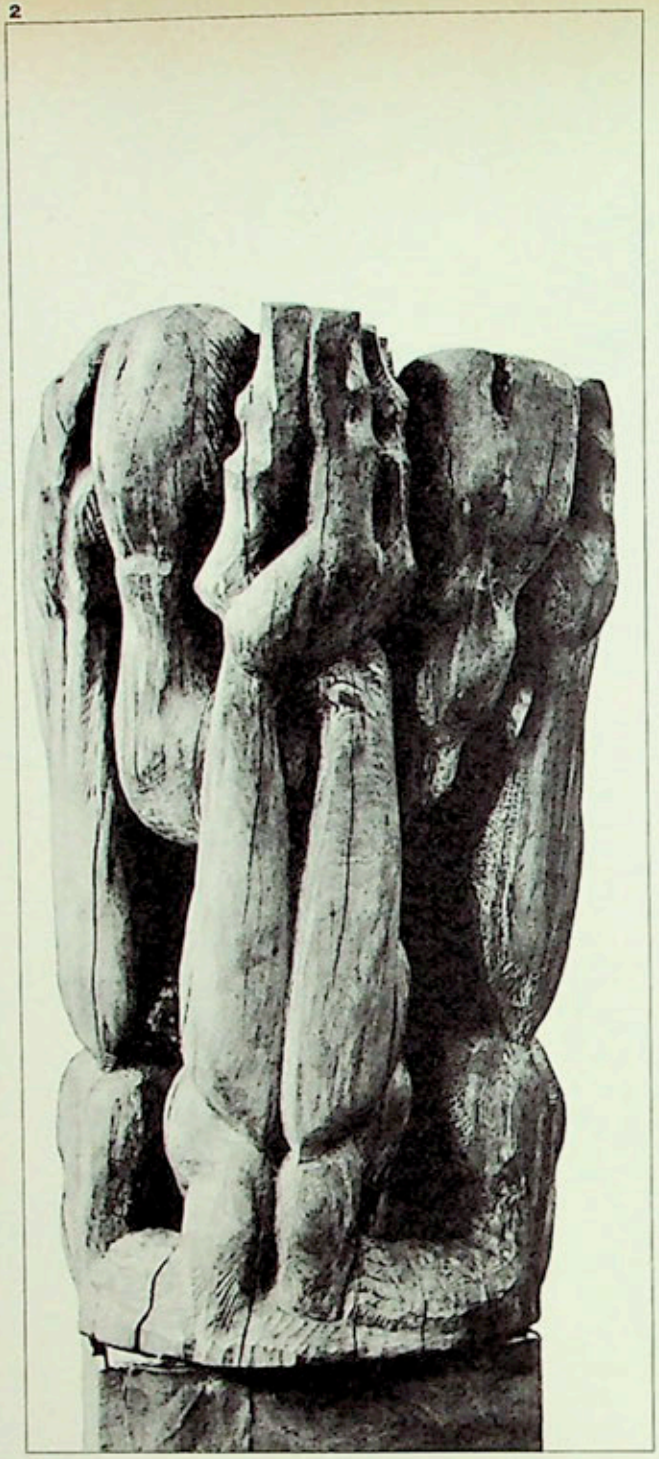
IT D'OPPÈDE. 1942. BOIS. 80×55×70 CM. COLLECTION DE L'ARTISTE. – 3. **DEMEURE N° 8 OU DEMEURE-SOLEIL.** 1963. BOIS. STEDELIJK MUSEUM,

ÉTIENNE MARTIN TRAVAILLANT A LA NUIT NINA DANS SON ATELIER. EN 1951

1

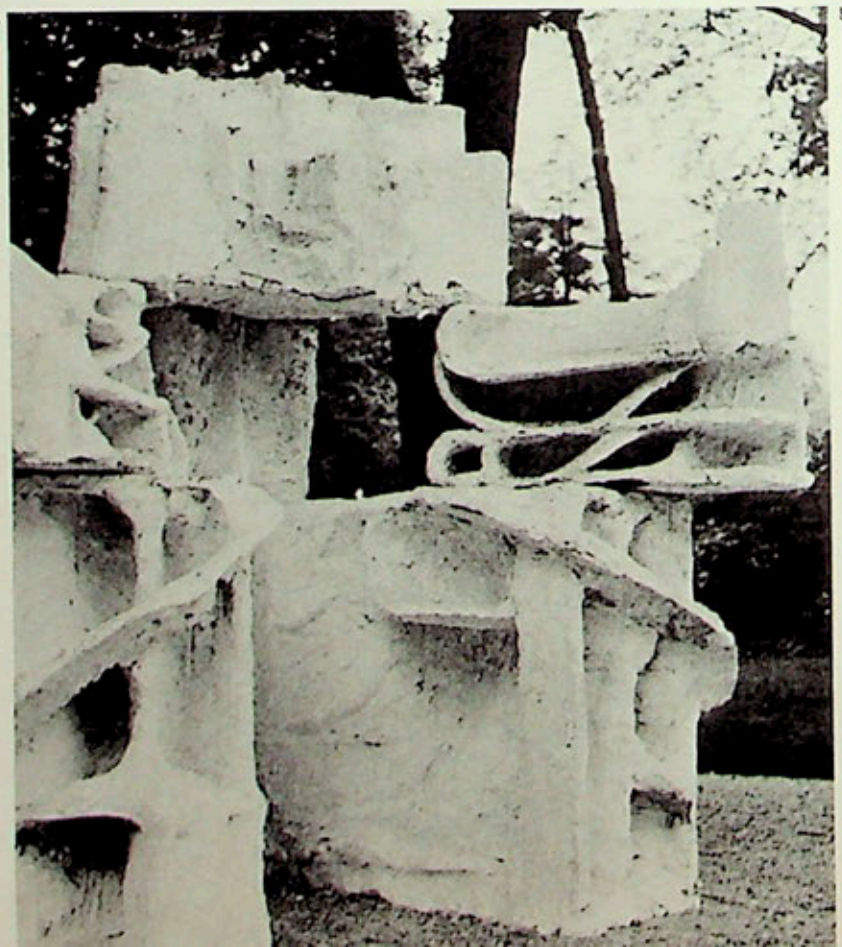


2



3

4



5

(les étoffes sont encore « ce qui lui plait le mieux », d'où peut-être le *Manteau-Demeure* et les *Passementeries*) il vit la lune au-dessus des collines et pour la première fois perçut l'existence de l'univers. Jusqu'alors, il y avait eu le monde interne, cette maison où il allait rentrer comme dans une chaude carapace; désormais, il y aurait aussi le monde du dehors, qui serait un jour celui des rencontres, des énigmes, des couples.

Quant à la terrasse, elle était le domaine réservé, le jardin secret où sa mère cultivait amoureusement des fleurs et des plantes comme on fait généralement en Italie. (Bien des années plus tard, Etienne-Martin devait retrouver à Rome dans une maison amie les terrasses de son enfance). Dans sa cosmosophie personnelle, s'identifiant à la Mère à laquelle il se sent plus particulièrement rattaché, cette terrasse devient le symbole de l'origine et de la naissance, le sommet des fondements, côté ciel, le lieu-matrice de son itinéraire secret et de son mythe labyrinthique qui prend forme, partiellement tout au moins, dans sa sculpture. (« Je dis ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison! Maison des beaux étés obscurs de mon enfance »). (Milosz — Mélancolie — cité par Gaston Bachelard dans la *Poétique de l'espace*.

Cette maison que je n'ai jamais vue, où je n'entrerai sans doute jamais, il me semble cependant la connaître un peu par les descriptions qui m'en ont été faites: ses trois corps de bâtiments pressés autour de l'axe central qu'était l'escalier en spirale, l'entrée, la chambre des herbes, la chambre des écritures, la chambre des livres, le caveau à bois, le réduit, l'obscure montée des alcôves.

Mais cette topographie réelle, concrète, s'est métamorphosée tout au long d'une immense rêverie créatrice pour devenir dans l'œuvre d'Etienne-Martin le schéma-tremplin d'une vaste demeure mythique qu'il habite (ou que chacun de nous peut habiter), où s'abolissent, pour se résoudre en une dialectique constructive les oppositions, les incompatibilités entre le microcosme et le macrocosme, entre l'homme et l'univers. « Toutes ces demeures sont des carapaces d'où il doit sortir quelque chose; chaque espace, qui n'en représente qu'une portion doit donner jour à une sculpture. »

Mais pour faire saisir la signification vraie de tout ceci, mieux vaut citer quelques-uns des passages d'une lettre qu'il écrivait à Françoise Mac Cann, en mars 1960, à propos de la *Demeure N° 3* reproduite dans le catalogue de l'exposition Etienne-Martin à la Kunsthalle de Berne en novembre 1962): «... naturellement le tout est *vous-même*. Vous devenez donc en vous y introduisant le vous-même de vous .... Voici en gros la description de ce fruit, de cette porte, de cette serrure, de ce ventre, en un mot de ce passage, de ce tombeau — de ce lit clos, de cette demeure. »

« Pour moi je l'ai divisé en zones... chaque espace est comme une pièce d'une demeure (cette demeure étant vous-même cela se lit comme un blason) — chaque espace que j'appellerai demeure est pour moi une portion bien définie de ma propre vie ».

« Ceci est un abri séphirotique à moi... C'est une Nuit-Janus un côté tourné vers la nature tangible, un sexe-porte et son double qui est toujours, elle, tournée vers l'autre côté, le subtil et... C'est un terrier — une caverne, une psychanalyse, etc... et surtout cela n'a rien de nouveau ni d'original, chose à laquelle je tiens beaucoup —».

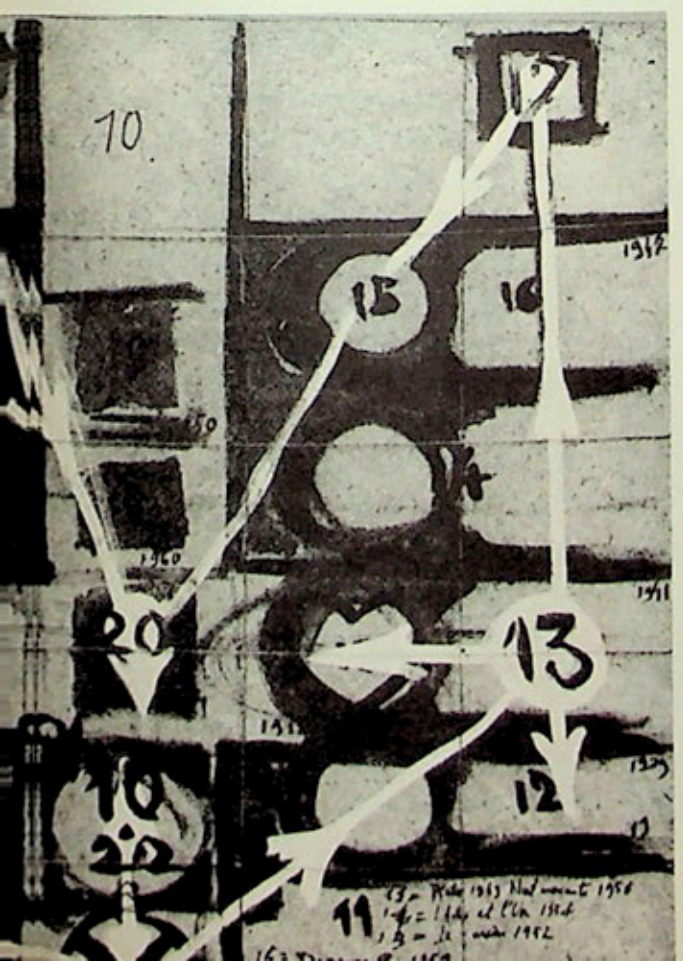
De fait, chaque sculpture déjà réalisée ou chaque sculpture à venir a sa place marquée ou réservée, sa demeure dans cette demeure qui n'a pas de rapports évidents avec les lieux géographiques précis ou les chronologies exactes — plutôt les liens qui relient les battements du cœur de l'homme artiste aux pulsations indéfinies du cœur du monde.

Esotérique, initiatique, l'œuvre d'Etienne-Martin ne s'éclaire que partiellement à la lumière de ses circonstances biographiques ou anecdotiques ou d'une analyse seulement descriptive. Il faudra précisément un jour, pour en exprimer la véritable signification et les véritables dimensions, pouvoir consacrer une étude, un ouvrage à l'investigation et à la mise en lumière de ses symboles fondamentaux. Les dates et les lieux cités n'y ont pas tant d'intérêt au sens chronologique ou topographique qu'au sens transcendant et originel. Jalons, points de repère, ce sont des documents exotériques, précieux néanmoins à l'informateur et à son interlocuteur.

Envisagées sous cet angle, la vie et l'œuvre d'Etienne-Martin peuvent donc comme toutes autres, s'énoncer en périodes et en cycles. De 1913 à 1920, ce sont les premières années de l'enfance passées dans la maison de Loriol, aux confins de la Provence; de 1920 à 1924, la petite école du village; de 1924 à 1929, le lycée de Valence. En 1929, Etienne-Martin entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, y travaille jusqu'en 1933. De 1933 à 1939: premier séjour à Paris; l'Académie Ranson avec Malfray et Maillol; le groupe « Témoignage » fondé en 1935 par Marcel Michaud; le premier atelier au numéro 11 de la rue du Pot-de-Fer. De 1939 à 1941: la guerre et la captivité. De 1941 à 1947: les provinces. Successivement Lyon, Nyons, Oppède, Dieulefit, Mortagne au Perche, et les rencontres ou les amitiés, avec l'architecte Paul Herbé, Wols, Henri-Pierre Roché, François Stahly, entre autres. Enfin, de 1945 à maintenant, Paris « 2 », dans la rue du Pot-de-Fer, à quelques pas du premier atelier.

Mais les cycles de l'œuvre ne suivent pas la trajectoire d'un temps continu et limité. Ils s'identifient, dans la discontinuité, à des catégories poétiques subjectives. Pour Etienne-Martin, ses propres sculptures sont des Jeux, des Rencontres, des Nuits, des Couples ou des Demeures.

La *Nuit N° 1* date de 1935, la *Nuit d'Oppède*, nous l'avons vu, de 1942, la *Nuit ouvrante* de 1948, la *Nuit Nina* de 1951... Elles sont toutes comme la repré-

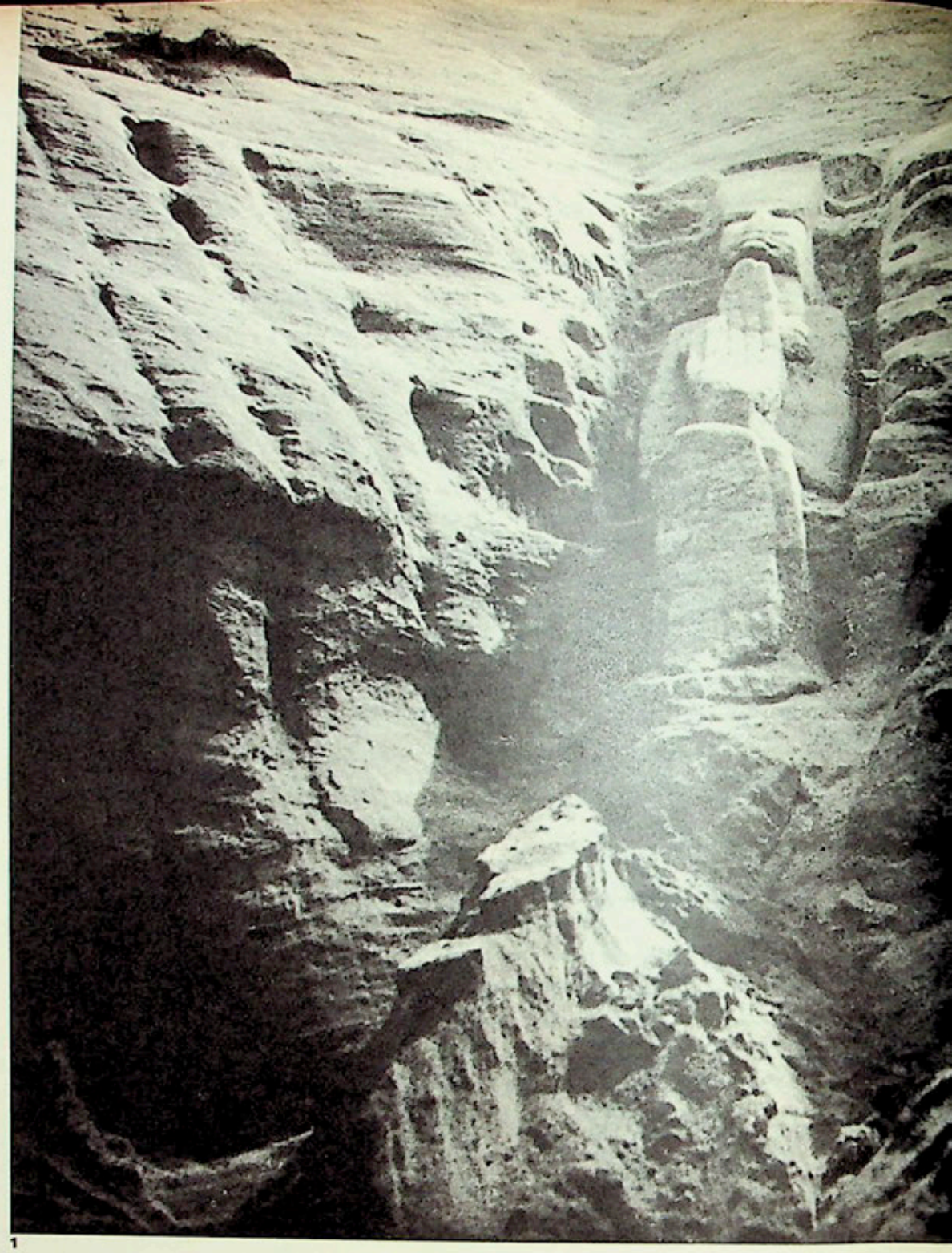


1. **GRAND COUPLE.** 1946. BOIS. 215×60×50 CM. COLL. MICHEL TAPIÉ. — 2. **COUPLE D'EUX.** 1956. BOIS. 145×85×55 CM. COLL. DARTHEA SPEYER, PARIS. — 3. **L'ARBRE.** 1953. PLATRE. 224×125 CM. — 4. **HOMMAGE A LOVECRAFT.** 1956. PLATRE. H.: 300 CM. — 5. **ÉTUDE POUR ACACIA 2.** 1963. DESSIN.

sentation plastique d'une essence féminine, ouverte, accueillante, mais susceptible de se refermer sur son secret. Les Couples, et plus particulièrement peut-être le *Grand Couple* de 1946 et le *Couple d'Eux* (1956), *L'Autre est l'Un* de 1956 ont la puissance, la sensualité et le pouvoir de fascination de certaines œuvres sacrées.

Les Jeux, arabesques d'une virtuosité attentive aux données de la nature, s'en emparent pour y susciter d'imprévisibles analogies et des métamorphoses. Ce sont souvent des *Racines*: le *Grand Dragon*, l'*Hommage au Bernin*... Alors que les *Têtes*, appelées aussi les *Rencontres*, ou terme plus significatif encore, les *Enigmes*, révèlent à travers une forme et une structure respectées et vénérées, celles du visage, l'identité profonde d'un être humain en même temps que son insaisissabilité. Et dans la grande demeure réelle-imaginaire d'Etienne-Martin, ce complexe de trois maisons déjà évoqué (la Maison 1 qui est celle du Nord, la Maison 2 celle du Sud, la Maison 3 celle de l'Est), elles habitent, pour la plupart, les zones obscures, les coins d'ombre.

Car tout ici, on l'a vu, s'organise, se situe, s'abrite selon un système de correspondances essentiellement subjectif, et, de prime abord, à peu près aussi difficile à déchiffrer que peuvent l'être pour un non-initié, les enchevêtrements de l'histoire et de la légende. L'un des dessins, *Etude pour Acacia 2*, 1963, récemment exposé et reproduit ici, en est le schéma, l'itinéraire « fléché », aux apparences de piste secrète. Et aussi le très beau petit livre publié en 1962 comme catalogue de l'exposition de la *Demeure-Manteau*, qu'il faut confronter avec la *Demeure N° 3*. Chaque temps concret marqué par l'horloge ou le calendrier, chaque lieu réel de la maison d'enfance y ont pour répondants un moment précis de la vie intérieure, une œuvre, un espace de la demeure créée. C'est ainsi qu'à l'année de naissance, 1913, à la terrasse fleurie de la maison natale située dans la Maison 1 ou Maison du Nord, côté ciel, correspond la *Demeure N° 3* de 1960; qu'à l'année 1933, au caveau à bois caché à l'arrière de cette même Maison 1 répond *la Nuit d'Oppède* de 1943, tandis que l'escalier en spirale, axe central de toute la construction, est le lieu idéal de la *Vierge au sable*, aujourd'hui disparue.



1

Je n'ai pas la possibilité d'énumérer et d'analyser ici une à une toutes ces correspondances. Ce dessin-schéma, ce livre-guide ne sont-ils pas un peu ce fil d'Ariane que je cherchais tout à l'heure?

Mais quel rapport entre tout cela et la sculpture? Précisément, la sculpture d'Etienne-Martin raconte, décrit, exprime tout cela, et plus encore. Et de même que l'on a pu écrire quelque part que « la construction d'un édifice est une véritable imitation de la formation du monde », on peut dire que l'élaboration de son œuvre est une imitation de la structure de son monde. Un monde si subjectif qu'on peut le refuser ou le détester, mais en même temps si universel, si complice des exigences humaines essentielles que l'on y peut pénétrer, fasciné et à l'aise.

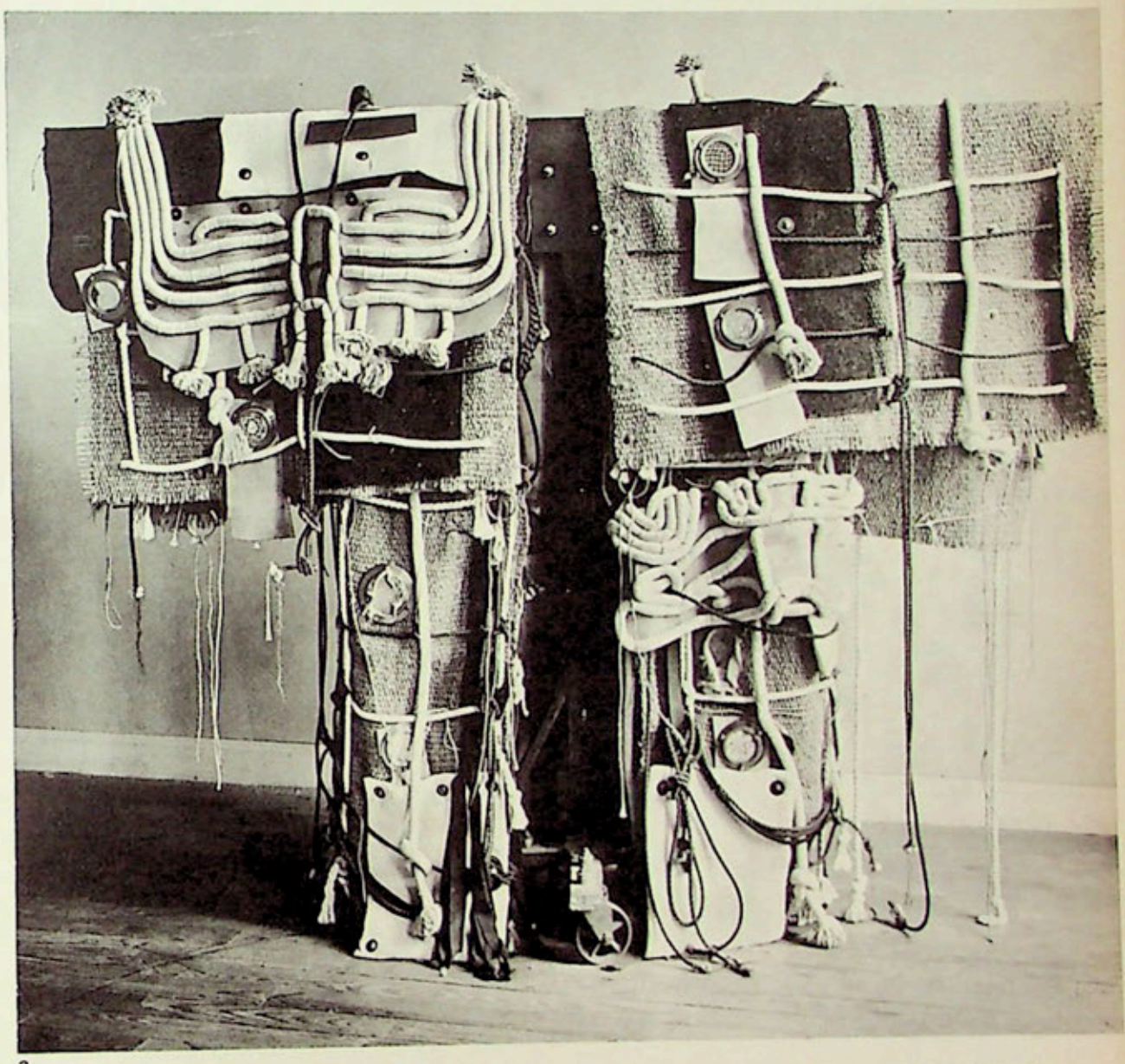
On a dit souvent que cette œuvre est baroque. C'est trop peu, trop daté, donc inexact. Pour ma part, je ne sais pas très bien la situer dans le temps, dire si elle est actuelle ou non. Qu'importe? Puis-je dire de moi-même si je suis un être des espaces interplanétaire, un être des cavernes, ou plus simplement d'aujourd'hui? Tout ensemble, sans doute. Le temps est illusoire. Rien n'existe que la mort, ou la vie. Vais-je me demander, si j'ai le bonheur de les voir, les dates de naissance d'un Bouddha indien, d'un masque sumérien, des lionnes de Délos, de l'Eve d'Autun. Je ne suis pas antiquaire, ni historienne. Et qu'est-ce qui me différencie, qu'est-ce qui différencie les sculpteurs d'aujourd'hui de ceux des temps passés ou à venir, sinon les quelques années, les quelques jours, les

quuelques heures que nous avons encore à viivre. Seules demeurent, parfois, les œuvres. Il peut arriver que « l'âme impérieuse de la plus lointaine histoire » emprunte les appparences de notre plus fugitif présent. C'est ce qu'il me semble avec Etienne-Martinn. Ces couples si puissamment assemblés qu'on n'y sait plus discerner qui est l'Un et qui est l'Autre. Ces demeures-protégeeantes jusque dans leur inachèvement ouuvert à tous les accueils et à tous les achhèvements, ce sont les réponses de l'un deas nôtres à notre cri le plus déchirant, et vieeux comme le monde, vers l'amour et l'aabri. J'aimerais savoir le dire.

Si vous voulez en savoir davantage

. Allez voir l'exposition d'Etienne-Martin qui ouvrira le 13 décembre 1963 au Stedeljik Mluseum d'Amsterdam.

1. LA VIERGE AU SABLE. DIEULEFIT. 1943. – **2. DEMEURE N° 5 OU LE MANTEAU.** 1963. ÉTOFFE. 170×210 CM. – **3. DEMEURE N° 1** (FACE). 1956-1958. PLATRE. 220×150×150 CM. COLL. PAOLO MARINOTTI. – **4. DEMEURE N° 2.** 1958. PLATRE. 225×120×110 CM. – **5. DEMEURE N° 4 OU LANLEF.** 1962. PLATRE. 320×130 CM.



2

3

4

5

Livres sur l'art

LA PEINTURE INDIENNE
par Douglas Barrett et Basil Gray

Ce volume est, sans conteste, un des meilleurs de la collection, tant par le choix et la qualité des illustrations que par le contenu du texte. Il présente en outre le double intérêt d'être à la fois à la portée du public cultivé et à celle des spécialistes, car ses deux auteurs y proposent des hypothèses nouvelles tout en prenant soin de donner des informations élémentaires.

Une première partie, due à M. Douglas Barrett, traite de la peinture murale, du IIe au XVIe siècle. La seconde partie, consacrée à la miniature, se divise en cinq chapitres: la période antérieure aux Moghols (XIe-XVIe s.), l'école moghole, la peinture du Dekkan (Etats d'Ahmadnagar, Bijâpur et Golkonde), les écoles du Râjasthân (XVIIe-XIXe s) et celles du Haut-Panjâb (XVIIe-XIXe s.) sont successivement étudiées. Une bibliographie relativement abondante, un index des manuscrits dont il est parlé au cours du livre, et un index général bien dressé complètent cette étude.

Les spécialistes, toujours pointilleux, pourront regretter un certain nombre de transcriptions françaises qui témoignent d'une visible hésitation et même de contradictions, lesquelles apparaissent non seulement dans le texte lui-même, mais aussi dans l'index général et dans la carte géographique. Il semble qu'il faille imputer cet état de chose au traducteur plutôt qu'aux auteurs, car on peut relever au cours du texte quelques maladresses d'interprétation qui ne sont sûrement pas le fait des deux savants.

Dans cet ouvrage qui, nous l'affirmons, est très important pour l'étude de la peinture indienne, il y a pourtant des failles. Celles-ci sont particulièrement visibles dans la première partie qui traite, nous l'avons dit, de la peinture murale. Malgré l'exposé, dans l'introduction, des raisons qui ont motivé une réelle disproportion entre les deux parties du livre, on regrette que ce soit au détriment de la peinture murale; celle-ci, pour incomplètement connue qu'elle soit encore, n'en est pas moins intéressante et nous ne pensons pas que le parti pris d'en traiter si rapidement soit heureux.

La mise en place de la succession chronologique constitue certainement le plus grand mérite de cette première partie et donne le dernier état des recherches faites jusqu'ici dans ce domaine, encore que la présentation adoptée n'en rende pas la lecture aisée: sans cesse entrecoupées de données historiques et religieuses (relativement trop développées), l'étude et l'évolution de la peinture murale n'en ressortent peut-être pas avec toute la netteté souhaitable. Ce développement, M. Douglas Barrett le retrace soit à l'aide des rares inscriptions qui le jalonnent, soit par des comparaisons faites par lui-même ou par d'autres chercheurs. Ainsi, il attribue les peintures d'Ajantâ IX et X à la période qui s'étend approximativement de 150 à 300 de l'ère chrétienne (celles du mur de droite de la grotte X étant proposées comme les plus récentes). Il classe ensuite les peintures des cavernes XVI, XVII et XIX, ainsi que les parois du sanctuaire de la déesse Haritî de la caverne II, sous le règne du Vâkâtaka Harisena (v. 475-510), étendant cette période jusqu'aux environs de 550, aucune peinture d'Ajantâ ne pouvant être attribuée avec certitude à l'époque Gupta proprement dite. Enfin, toutes les peintures des cavernes I et II (sauf celles qui viennent d'être mentionnées), sont situées entre la seconde moitié du VIe siècle et la première moitié du VIIe. Contemporaines de celles-ci seraient les plus anciennes fresques brâhmaniques, découvertes dans la caverne vaishnavî n° III de Bâdâmi, laquelle est datée par une inscription, bien connue, de 578 A. D. Leur succèdent celles du temple de Talagiçvara à Panamalai (Sud de l'Inde); au Kailâsa d'Ellorâ (entre 750 et 800 environ), la plus ancienne couche de peintures, à laquelle succèdent, vers 850, d'une part la deuxième couche dans le même sanctuaire (porche occidental), celles de la caverne jaina XXXII dite Indra Sabhâ d'Ellorâ et, d'autre part, les peintures jaina de Sittanavâsal (district de Pudukottai, Sud-Est de l'Inde); pour ces dernières, la date habituellement admise était celle du VIIe siècle, mais M. D. Barrett reprend l'hypothèse récemment proposée par les savants indiens, les rajeunissant d'un siècle et demi. Font suite à cette production les très belles fresques décorant six des salles du déambulatoire du sanctuaire çaiva de Râjarâjeçvara à Tanjore (Sud-Est de l'Inde), consacré en 1010 par le roi Chola Râjarâja Ier. Découvertes il y a près de trente ans et actuellement en cours de nettoyage, ce sont peut-être les dernières peintures murales réellement valables de l'Inde. Après elles, aux XIIe-XIIIe siècles et suivants, la production a nettement décliné, et M. D. Barrett cesse manifestement de s'y intéresser, à l'exception des peintures du temple de Lepakshi (district d'Anantapur), exécutées entre 1530 et 1542 (qui sont, du reste, reproduites sur la jaquette de l'édition française).

Contrastant avec cette première partie, trop brève à notre gré, la seconde est bien équilibrée. Le dosage des données historiques par rapport à l'examen des œuvres est établi avec mesure et les détails choisis l'ont été judicieusement. La multiplicité des renseignements ainsi communiqués ne permet guère d'en donner un compte-rendu, même succinct. Il convient cependant de faire ressortir que plusieurs idées concrètes, de la plus grande importance pour les recherches en cours, sont mises en évidence; les auteurs ont su se faire l'écho des théories actuelles, les critiquer et apporter leurs hypothèses personnelles. La critique des thèses jusqu'ici proposées est serrée: l'opinion de M. Archer concernant le Nimat-Nâmeh *du Mâlva qu'il propose comme étant la source du style du groupe de Kulahdar (p. 65), et bien d'autres émanant de divers spécialistes indiens ou occidentaux sont passées en revue, réfutées, souvent contredites au cours des pages. Le Mewâr (avant 1568) est mis en vedette d'une façon assez convaincante, il faut le dire, pour la transmission de la tradition hindoue malgré la mainmise musulmane sur l'ensemble de la production. Mais dans ces discussions, où les savants trouveront pâture, le lecteur non spécialisé a aussi sa part; il peut être assuré, en tout cas, que les deux auteurs connaissent à fond leur sujet, qu'ils s'y passionnent et qu'ils exposent sans ambiguité les différents problèmes subsistant en cette matière. Comme on ne pourra les résoudre qu'en en discutant, la contribution de MM. Douglas Barrett et Basil Gray est la bienvenue. Il était temps, du reste, de faire la synthèse des résultats acquis au cours de ces dernières années et de proposer de nouvelles théories. Et ce très bel ouvrage apporte précisément ce que l'on était en droit d'attendre d'une telle mise au point.*

Le lecteur non spécialiste ne pourra sans doute pas toujours déceler dans ce texte la part des idées neuves, des points de vue propres à ses auteurs ou ceux qui appartiennent à d'autres savants, car les notes en bas de page ne sont pas admises dans cette collection. Au moins en tirera-t-il une vision très bien classifiée, heureusement résumée, illustrée par d'excellents documents. Quant au spécialiste, nul doute qu'il n'y trouve de nombreux thèmes sur lesquels il pourra réfléchir. La critique des théories antérieures est faite avec clarté, et les deux auteurs prennent position avec netteté, ce qui ne manquera pas de susciter de nouvelles recherches. Nous ne pouvons que nous féliciter de voir paraître en langue française un ouvrage de cette qualité.

Jeannine Auboyer.

Douglas Barrett et Basil Gray: *La peinture indienne*, trad. Yves Rivière. In-4°, 210 pp., 86 reprod. en couleurs, carte, bibliographie, deux index. Skira, coll. « Les Trésors de l'Asie », 95 fr.

LES GRANDES COLLECTIONS PRIVÉES

Dans la préface du livre dont il a dirigé l'élaboration, Douglas Cooper explique les principes qui ont guidé son choix: il s'est arrêté aux collections essentiellement « personnelles », c'est-à-dire à celles qui ont été formées avec passion, avec persévérance, par des amateurs éclairés, agissant selon leur instinct et leur goût. Sont donc exclues les collections « historiques », réunies au cours des générations par le jeu des héritages, des alliances, des libéralités ou des caprices princiers, et aussi, naturellement, les accumulations qui se font et se défont au gré des fluctuations des valeurs marchandes ou des modes.

L'introduction de Kenneth Clark analyse ensuite, avec une sympathie lucide et pleine d'humour, la mentalité du collectionneur, ses aspirations, ses « vices ». Il décrit « la lenteur et les difficultés de l'affût, et les doutes qui l'assaillent jusqu'à l'hallali » dans sa chasse à l'objet rare. Celui-ci est capable de « veiller au chevet de veuves à l'agonie, de rendre des visites mensuelles à de pauvres prêtres, pour mettre la main sur une pièce de choix ». Tel autre désire que ses trésors soient brûlés après sa mort comme Sardanapale ses femmes; tel autre enfin refuse de les montrer en disant « Ouvrirais-je mon harem à un étranger? ». Nous apprenons comment, lorsque Pierpont Morgan par-

courait l'Italie, « tous les nobles ruinés de la région fouillaient leur grenier et leurs coffres et apportaient leur offrande, un genou en terre, comme les vassaux sur les anciennes tapisseries », et comment Berenson comparait les achats que Mrs Gardner faisait sur ses conseils à autant d'« opérations chirurgicales exigeant que la patiente fut anesthésiée au préalable ».

Après cette initiation à la complexité des sentiments et des réactions du collectionneur, nous visitons successivement 26 de ces ensembles dont toutes les pièces, — depuis les bronzes archaïques chinois du roi de Suède, jusqu'aux toiles contemporaines de Samuel Marx à Chicago, — ont en commun leur qualité exceptionnelle. Tous sont présentés par des spécialistes aussi éminents que Théodore Rousseau, conservateur en chef du Metropolitan Museum pour la collection Lehman, Robert Goldwater, Directeur du Museum of Primitive Arts à New York pour celle de Nelson Rockefeller, Pierre Verlet pour les tableaux, le mobilier, les objets d'art français d'Arturo Lopez, Agnès Mongan, Fr. Valcanover, Jacques Guignard, Douglas Cooper lui-même pour la collection du Baron Elie de Rothschild.

En évoquant la personnalité de ces grands collectionneurs, leur formation, l'histoire de leurs premiers achats, en décrivant les objets ou les toiles les plus remarquables de leur collection et le cadre où ils sont présentés, chacun des auteurs nous fait découvrir, dans leur meilleure lumière, certaines pièces connues des seuls spécialistes, — (marbres grecs du Ve siècle appartenant à Paul Getty, peinture chinoise du XIIe de la collection... de Bernard Berenson) — et nous donne une compréhension nouvelle des œuvres célèbres que nous retrouvons ici, « le camée Rothschild », « le Garçon au gilet rouge » de Cézanne (collection E. Bührle), « le Chevalier dans un paysage », de Carpaccio (collection Thyssen)...

L'illustration complète parfaitement le texte en faisant alterner d'excellentes reproductions des tableaux, des sculptures, des meubles rares, avec des photographies qui les montrent « in situ »: le Salon Rouge de l'Hôtel de Chanaleilles (S. Niarchos) et le portrait de Doña Candado par Goya, puis le Salon Blanc, avec « le Père Tanguy » de Van Gogh au-dessus d'un secrétaire Louis XVI en marqueterie, la bibliothèque du château de Beaumesnil en Normandie, où Jean Furstemberg conserve une partie de ses incunables, de ses éditions originales, de ses reliures précieuses et le Palais Loredan à Venise, avec les peintures italiennes du Comte Vittorio Cini, la galerie de portraits de « la Favorite » à Lugano où voisinent les Cranach, les Baldung Grien, les Holbein de la collection Thyssen et les vitrines, tendues de damas jaune d'or, du salon de Walter C. Baker à New York, avec les céramiques, les objets d'argent, les bronzes grecs, étrusques et romains qu'elles abritent.

Ainsi cet ouvrage remplit parfaitement son but, qui est non seulement de révéler des pièces rares et précieuses, d'accès difficile, mais de nous rendre sensible le rôle irremplaçable du collectionneur dans la défense d'une certaine « vie » des chefs-d'œuvre que les plus grands musées ne peuvent préserver.

M.-G. L.C.

Les Grandes Collections Privées. *Sous la direction de Douglas Cooper. Introduction de Kenneth Clark. 32×28 cm. Relié toile sous jaquette quadrichr. 306 p. Très nombreuses ill. n., 48 coul. Editions du Pont-Royal (Del Duca-Laffont). 100 frs.*

CHARTRES

Un livre d'art est parfois une suite de reproductions accompagnées d'un excellent commentaire, et parfois une bonne étude parfaitement illustrée. L'ouvrage qui paraît aujourd'hui est beaucoup plus que cela. Car le texte et les planches y semblent nés d'une même inspiration, associés par un rythme commun, par une « clarté », un pouvoir d'évocation qui se rejoignent. On est frappé, en ouvrant ce superbe livre, par l'accord entre la « luminosité » de la typographie et celle des planches. Mais cette harmonie extérieure ne fait que refléter une correspondance plus profonde.

Présenter et expliquer la cathédrale de Chartres, c'est mettre en lumière son importance dans l'évolution de l'architecture gothique en France et à l'étranger, définir la conception nouvelle de l'art monumental qu'elle a imposé tant pour la sculpture que pour le vitrail. C'est aussi évoquer la place privilégiée qu'a occupé parmi les sanctuaires du Moyen-Age ce « palais de la Vierge » élevé par la ferveur populaire, comblé de dons, favorisé de multiples miracles; c'est démêler l'histoire et la légende, découvrir dans celle-ci la part de réalité qu'elle transpose, la manière de croire et de penser qu'elle traduit.

Louis Grodecki nous apporte tout cela, avec une aisance dans l'exposé des problèmes chronologiques ou techniques, une sensibilité dans la description, une vivacité de ton, qui rendent passionnante la lecture de ces pages.

Les analyses détaillées, les références précises ne manquent pas dans l'étude des différentes étapes de la construction, dans l'explication des subtilités de l'iconographie, mais le texte évite toute aridité par la restitution constante du « climat » d'enthousiasme et de foi qui anime les bâtisseurs, qui inspire les thèmes traités par les verriers et les sculpteurs.

Parmi ceux-ci, quelques personnalités se détachent: « le Maître des Anges », qui doit son nom aux figures du linteau de l'Ascension, « le Maître d'Etampes », qui travaille également dans cette ville en 1145, le « Maître de Chartres » enfin, auteur des statues colonnes de la porte centrale, « conquises par un surnaturel repos », selon le mot de Focillon.

Toutes ces œuvres sont admirablement reproduites ici. Le grand format de l'ouvrage permet de donner à certaines images, — l'ensemble des portails par exemple, — un développement que la qualité des planches rend saisissant. Les reproductions en couleurs, celles des éblouissants vitraux surtout, sont également excellentes.

« Le rayonnement de Chartres, » dit l'auteur, « vient non du génie de ses créateurs, mais du contenu spirituel qu'ils ont rendu perceptible et qui reste omniprésent ». A travers ce très beau livre, c'est bien ainsi que nous le percevons à notre tour.

Chartres. Texte de Louis Grodecki. Album 216 p., 35×45 cm., 34 h.t. coul. dont 31 des vitraux, 65 h.t. en n. et bl. et 58 ill. Draeger et Verve. 350 fr.

LA GRAVURE AU XVIIIe SIÈCLE
par Jean Adhémar

Ecrit dans style alerte et spirituel, le nouveau livre de Jean Adhémar nous donne non seulement un tableau de la gravure au XVIIIe siècle, mais il a aussi le haut mérite de lier cet art à l'histoire culturelle et intellectuelle de l'époque. Par exemple, il ne se borne pas aux aspects techniques des *Caprices* de Goya, mais nous introduit dans l'atmosphère spirituelle de l'entourage de l'artiste. Ce point de vue permet à l'auteur d'apporter des contributions réellement originales; ainsi, il introduit la question de l'influence que les recherches de Lavater ont pu avoir sur les artistes. Peu d'historiens de l'art sont capables, surtout dans un livre accessible au grand public, de vues aussi larges et aussi élevées.

J. Adhémar ne s'est pas laissé enchaîner par le thème principal de son livre, celui de la gravure *originale*, en la séparant artificiellement du reste de l'estampe. Il donne aussi bien leur place aux graveurs d'interprétation et de reproduction, aux Aveline et aux Demarteau, qui font en grande partie le prestige de la gravure du XVIIIe siècle auprès des amateurs. Les principaux courants de l'estampe au XVIIIe siècle sont présentés avec beaucoup de clarté et de vigueur. La France domine puissamment la gravure de reproduction et d'interprétation, avec des exceptions comme les burinistes vénitiens, Pitteri, Faldoni, etc... que l'auteur n'a pas signalés; mais la plupart des personnalités originales de l'estampe, Hogarth, Piranèse, Canaletto, Tiepolo, Goya ou Chodowiecki, viennent de l'étranger.

Il y a aussi quelques pages précieuses où J. Adhémar a recueilli des témoignages contemporains et des opinions critiques sur la gravure au XVIIIe siècle.

L'illustration laisse à désirer et suit très peu le texte. Les légendes sont souvent incomplètes, même erronées (p. 85, 142, 170, etc.). Je ne peux pas croire que Jean Adhémar ait choisi comme seule illustration de la manière noire anglaise une estampe qui n'est ni une manière noire, ni du XVIIIe siècle, mais quelque illustration de la *Gazette des Beaux-Arts*. Les indications de l'auteur auront été mal suivies.

Henri Zerner.

Jean Adhémar: La Gravure originale au XVIIIe siècle. *Paris, Somogy, 1963. 255 pages, nombreuses illustrations dans le texte. 30 fr.*

L'AGE DE L'HUMANISME
par André Chastel et Robert Klein

Il fallait l'érudition des auteurs, leur « intelligence » de la culture, pour dégager une synthèse claire et vivante de ce que fut l'Europe humaniste, pour analyser, dans ses multiples formes, ce désir de « reconnaître et d'aménager le monde » qui caractérise ce moment de notre civilisation.

Le texte, d'une remarquable densité, évoque d'abord le cadre historique où s'accomplit cette prise de conscience du pouvoir de l'homme sur l'univers qui devait aboutir, dans toute l'Europe, à une profonde réforme du goût, de la culture et de la pensée. La crise de l'Empire et celle de l'Eglise, l'inquiétude religieuse et le chaos politique suscitent le

besoin de s'appuyer sur des valeurs nouvelles et la volonté illusoire de « tout reprendre à la base », qui remet en question la méthode et la conception même du savoir. Les humanistes entreprennent cette révolution « dans une sorte d'élan héroïque et superbe ». Mais le résultat de leur effort est d'apporter « plutôt qu'un ordre de réponse », « un ordre de question capable de se répercuter dans les régions les plus inattendues de la culture ». C'est précisément une exploration de ces « régions » qui nous est proposée. Avec la lucidité et l'aisance que leur donne une compréhension profonde de l'époque, des hommes qui l'ont marquée, des témoignages qu'ils nous ont laissés, A. Chastel et R. Klein évoquent l'attitude de l'humaniste vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis du passé et de l'histoire, vis-à-vis de l'art et de la nature. Ils mettent en lumière le contenu inédit de certaines expressions artistiques, comme la médaille « qui diffuse un nouveau culte de l'immortalité », la peinture de paysage, qui, chez Léonard de Vinci, par exemple, devient « l'occasion de promulguer une vision singulière de la nature, régie par un petit nombre de lois et de forces », ou l'architecture qui, après Alberti, devient l'art majeur pour les théoriciens et les humanistes.

Le choix des reproductions, — qui sont abondantes et de qualité, — le commentaire précis qui les accompagnent, reflètent heureusement les nuances et les variations à travers lesquelles s'expriment, selon les « climats », selon la personnalité des princes et des mécènes, les contradictions et les contrastes, les incertitudes et les conquêtes de « l'Age de l'Humanisme ». M.-G. L.C.

André Chastel et Robert Klein: *L'Age de l'Humanisme.* 27×34,5 cm., 448 p., 40 pl. coul., 284 ill. n., rel. toile, fers spéciaux, sous jaquette coul., Editions des Deux Mondes.

FEDERICO BAROCCI

par Harald Olsen

Le sort s'est plu à un curieux jeu de mots sur le nom de ce peintre. Federico Barocci, le Baroche, comme on dit en France, né vers 1535, est mort en 1612; or son nom évoque irrésistiblement ce terme de *barocco* ou *baroque* par quoi nous avons coutume aujourd'hui de désigner l'art des deux siècles suivants. Pure coïncidence: mais qui touche à la prédestination, car le Baroche, à partir des exemples du Corrège, découvrit quelques-unes des solutions les plus audacieuses qu'affectionnera l'« art baroque ». Des toiles comme la *Fuite d'Enée* (Rome, Galerie Borghèse) ou la *Madone du Rosaire* (Sinigallia) semblent conduire en plein XVIIIe siècle...

C'est dire l'originalité et l'importance d'un artiste qui demeure relativement peu connu. Voici le premier livre qui reproduise et étudie l'ensemble de l'œuvre peint et gravé, et donne enfin une idée complète de son art. Ce retard n'étonnera pas trop. Le Baroche n'avait peint qu'un petit nombre d'œuvres (ce catalogue ne comprend que soixante-quatorze compositions jugées authentiques), et presque toujours il s'agit de grands retables religieux, dont beaucoup sont demeurés en place. C'est à Urbino et à Rome, à Florence et à Milan qu'il faut aller étudier ce peintre — souvent dans des églises mal éclairées. Le Louvre ne possède de lui qu'un tableau — l'un des plus beaux, il est vrai, la grande *Circoncision*, — les grands musées d'Europe, le Prado, la National Gallery, Munich, Vienne ou Bruxelles, ne sont pas mieux partagés. Les dessins, souvent d'une admirable liberté, sont nombreux: les Offices et Berlin conservent de riches ensembles, suivis par le Louvre, l'Albertina et Windsor Castle, et il en demeure encore en mains privées. Mais il ne semble pas que le Baroche, comme son contemporain le Greco, ait monnayé son inspiration en tableaux de dimensions médiocres, propres à nourrir la passion des amateurs et à faire oublier cet air de dévotion un peu fade à quoi l'on réduit trop souvent son art.

L'ouvrage d'Harald Olsen vient donc réparer une grave lacune. Il reprend et met au point une étude publiée à Upsal en 1955 dans une édition plus modeste, et qu'une illustration insuffisante réservait à la consultation des spécialistes. Le présent volume constitue au contraire un véritable « corpus ». Publié à Copenhague, il est rédigé en anglais et conçu par l'éditeur dans la meilleure tradition britannique: beau papier, impression claire, solide reliure de toile à lettres dorées, tables et index volumineux, planches en noir de qualité honnête rejetées à la fin du volume. La façade ne trompe pas: ce même sérieux se retrouve dans le texte. La présentation de l'artiste reste un peu mince, voire par moments scolaire: mais un abondant catalogue raisonné offre enfin l'instrument de travail nécessaire et mérite la reconnaissance de tous les érudits. On eût aimé que l'auteur donnât en regard, au lieu d'une brève biographie de quinze pages, l'ensemble des documents et des textes contemporains concernant le peintre: mais la bibliographie est excellente et ne réclamera que des retouches minimes. Ce livre prend place, répétons-le, parmi les plus importants qu'ait suscité ces dernières années le maniérisme italien.

Il demeure pourtant comme un regret. A ce sérieux anglo-saxon de la présentation l'auteur a mêlé quelque glace du nord, dont un Italien comme le Baroche s'accommode mal. On ne peut s'empêcher de penser que l'ouvrage prendrait une autre résonance s'il s'y ajoutait les quelques pages subtiles ou enthousiastes qu'eussent écrites naguère un Focillon ou de nos jours un Roberto Longhi. M. Harald Olsen nous restitue une œuvre: il ne ressuscite pas un génie — et le Baroche a droit à ce titre. Le chapitre consacré à la « fortune critique » du peintre reste une sèche énumération de noms et de citations. L'auteur ne cherche guère à marquer dans quelle culture s'épanouit cet art d'une merveilleuse sensibilité, et qui pourtant n'aborda qu'une fois les sujets profanes, à souligner quel contexte artistique et social permit de développer les étonnantes spéculations sur l'espace et la couleur qui aboutissent, par exemple, au *Martyre de saint Vital* (Milan), avec sa vue en plongée, sa construction désarticulée et ses rythmes circulaires, ou à la surprenante utilisation des vides dans la *Circoncision* du Louvre. Il eût été précieux de dégager, non pas seulement l'enchaînement de la carrière, mais la place du maître dans son temps, la mesure exacte de son originalité et de son audience, et ce qui lui permit de développer, plus hardiment qu'aucun autre peintre d'alors, à l'intérieur même du « maniérisme », les formules que reprendra l'art « baroque ».

Pour ce faire, il est vrai, manquait à l'auteur un appoint essentiel: celui de la couleur. Elle n'apparaît que sur la jaquette du livre: et c'est pour cette fois dommage. Le coloris du Baroche, glissant du vermillon au bleu tendre par d'infimes nuances, relevant les roses fanés par quelques jaunes acides, est l'un des aspects les plus captivants de son art. Souhaitons qu'un éditeur comprenne quelle révélation pourrait constituer pour le public de bonnes reproductions en couleurs des détails de ses œuvres, et poursuive la réhabilitation que M. Harald Olsen a si utilement préparée.

J. Thuillier.

Harald Olsen: Federico Barocci. *Un vol. relié toile, 18×26 cm., 304 pages, 123 planches en noir. Munksgaard, Copenhagen.*

CHARPENTES. LA GÉOMÉTRIE SECRÈTE DES PEINTRES

par Charles Bouleau

Ce livre a été préfacé par Jacques Villon qui, pour s'être dès le début de sa carrière préoccupé de la section d'or et des problèmes de structure — il a écrit d'ailleurs dans sa préface: « La charpente d'une œuvre, c'est aussi sa poésie la plus secrète — et la plus profonde » — devait fatalement témoigner aux recherches de l'auteur un intérêt bienveillant. Charles Bouleau se défend d'avoir voulu faire une histoire de la composition ou un traité de peinture; son ouvrage se présente comme une série de constats, liés de façon à montrer l'évolution des procédés d'architectonique picturale depuis le Moyen-Age. En confrontant les œuvres des peintres avec les théories de leur époque, en se fondant sur des probabilités plutôt que sur des hypothèses hasardeuses, il a accompli un travail minutieux où le rappel constant de notions élémentaires fait que des évidences, des explications un peu trop scolaires, se mêlent à des réflexions personnelles intéressantes.

Il étudie d'abord l'influence de l'édifice, de la masse monumentale, sur l'œuvre destinée à y trouver place; puis celle du cadre sur la disposition interne du tableau, en prenant l'exemple du cadre circulaire — le tondo *italien — aussi bien que du cadre rectangulaire dont il décrit les multiples combinaisons de lignes harmoniques. Après avoir évoqué le canon des proportions au Moyen-Age, en allant de l'octogone qui sert à construire les médaillons du* Psautier de Blanche de Castille *au tracé du nombre d'or chez maints artistes, de Van der Weyden à Pollajuolo, il en vient à ce qui est là partie la plus curieuse de son livre, l'étude des consonances musicales. Les rapports numériques de la musique avec l'architecture à la Renaissance ont été plus souvent traités — voir notamment Wittkower — que ceux de la musique avec la peinture. L'auteur rappelle, d'après Alberti, que les proportions musicales comprenaient le* diapason, *le* diapente *et le* diaterasson, *et il les retrouve chez Botticelli, Piero della Francesca, le Titien, Masaccio et bien d'autres, en démontrant que tel peintre situait son personnage principal à la césure, ou que tel tableau contenait neuf muses et seize personnages comme le double diaterasson est un rapport de neuf à seize unités. Mais la Renaissance a produit aussi d'autres théoriciens, parmi*

lesquels Lomazzo: ce dernier donnait pour modèle aux figures la flamme, et posait en principe le contrapposto, *l'équilibre balancé. Se basant sur lui pour étudier la ligne serpentine dans le Maniérisme, Charles Bouleau commente l'esthétique de la flamme chez le Greco, approfondit les procédés de dissymétrie du Baroque, et conclut son analyse des compositions dynamiques par une comparaison serrée entre le Tintoret, Rubens et Delacroix. Un chapitre sur la troisième dimension, où il distingue entre « l'espace lumineux » et « l'espace imaginaire », selon que la profondeur est rendue par des lumières ou par des ombres, sert de récapitulatif avant celui qui traite de la charpente picturale au XIXe siècle; là, partant de la construction orthogonale de David, il aboutit à l'impressionnisme en insistant particulièrement sur Seurat. Entrant alors dans l'époque contemporaine, il y évolue avec un louable souci d'objectivité, mais il parle mieux de Mondrian, sur qui il termine, que de Klee dont il pouvait citer la définition du cercle, si justement opposée par Giedion à la conception purement statique de la Renaissance.*

L'illustration est abondante et suffisamment soignée pour compenser l'aspect didactique des images striées de lignes et de pointillés. Charles Bouleau a établi ses diagrammes avec méthode; nombre d'entre eux sont convaincants. Cependant, il ne se préoccupe pas assez de la relation entre le sujet du tableau et son système de composition; la question était de savoir si l'artiste avait avantage à adopter un réseau fondamental plutôt qu'un autre. Quand l'auteur montre, dans la Conversion de Saint Paul *attribuée à Nicolo dell'Abbate, que les déformations du corps du cheval sont causées par une outrance du schéma initial, ou lorsqu'il signale « le goût des obliques parallèles » chez Goya, il fait le genre d'analyse auquel il aurait dû se tenir plus souvent. Malgré son caractère trop conventionnel, son livre est une vue d'ensemble consciencieuse des moyens employés pour répartir les formes dans l'œuvre peinte.* Sarane Alexandrian.

Charles Bouleau: *Charpentes. La Géométrie secrète des peintres.* 22×25cm. 268 p., 210 ill., Editions du Seuil. 60 fr.

THE NEW ARCHITECTURE OF EUROPE

par G.E. Kidder Smith

Ce livre de G.E. Kidder Smith n'est ni un catalogue exhaustif ni un palmarès des plus récentes constructions européennes, mais un guide remarquablement commode, documenté et intelligent qui rendra de précieux services à tous ceux qui s'intéressent à l'architecture contemporaine et qui, voyageant en Europe, ne limitent pas leur curiosité aux seuls témoignages des époques révolues. Modeste dans ses ambitions, ce petit ouvrage n'en est pas pour autant un quelconque livre de vulgarisation. Diplômé d'architecture de Princeton University, *Fellow* de l'American Institute of Architects et de diverses autres fondations, G.E. Kidder Smith possède un jugement très sûr, basé sur des connaissances approfondies et aiguisé par une réflexion étonnamment lucide. Son souci d'objectivité n'ôte nullement à l'auteur son esprit critique et chacune de ses analyses comporte non seulement une brève description et tous les renseignements nécessaires à la compréhension de l'œuvre présentée, mais encore, très souvent, des indications replaçant celle-ci dans le mouvement général de l'architecture du pays considéré ou des appréciations dûment motivées sur sa valeur architectonique ou esthétique.

Deux cent vingt-cinq édifices divers, situés dans seize pays différents, sont ainsi détaillés tour à tour. Une étude générale de quelques pages sur l'architecture nationale de chacun de ces pays précède l'analyse des œuvres, si bien que celles-ci doivent être considérées à titre d'exemples significatifs des tendances étudiées plutôt que comme une simple liste de monuments disparates.

Le chapitre consacré à la France contient quelques dures vérités qu'il n'est peut-être pas inutile de méditer. G.E. Kidder Smith y analyse en effet avec une grande objectivité les raisons qui font que la France, malgré son avance dans certains domaines, reste un des pays les plus retardataires, l'un de ceux où le niveau d'ensemble de l'architecture est — malheureusement — le plus bas, tout en indiquant aussi, il est vrai, la nette amélioration qui s'est produite, depuis quelques années et le rôle de premier plan joué par certaines personnalités, notamment dans le domaine de la technique. L'auteur voit les raisons de cet état de choses dans un esprit conservateur qui pousse le Français moyen à reconstruire sa maison démolie exactement comme elle était avant, au respect professé pour les soi-disant « grands maîtres » dont les idées généralement sclérosées ont la plus fâcheuse influence sur le goût du public et surtout dans un système d'enseignement absolument rigide et anachronique. Il constate encore que, hormis de rares exceptions, le public français est un des plus mal informés qui soient des questions d'architecture, que le niveau général de l'urbanisme est particulièrement médiocre, la plupart des urbanistes s'acharnant à composer les plans-masses secs et stéréotypés au lieu de tâcher de se mettre à la place des futurs habitants. Ces critiques, formulées sans acrimonie et toujours corrigées par la citation élogieuse des rares réussites, sont hélas trop fondées pour qu'on puisse les récuser sans chauvinisme.

On trouvera à la fin de ce volume une série de renseignements pratiques qui en font un précieux instrument de travail: une bibliographie comprenant une bibliographie générale et une bibliographie par pays (avec la liste des principales revues spécialisées publiées dans chacun d'eux), un index des œuvres classées par genres et par pays et un index alphabétique de tous les architectes avec leur adresse complète (y compris le téléphone) et les dates de chacun des édifices présentés. L'illustration, enfin, est excellente, compte tenu des contraintes économiques imposées par une édition de type populaire.

Guy Habasque.

G.E. Kidder Smith, The New Architecture of Europa. *351 p., 243 ill. et 10 cartes. Pelican Book.*

Publications reçues

Rome et son Empire, par *Heinz Kähler.* 23×18,3 cm. 236 p., nombreuses ill. n. et coul. rel. t. Coll. « L'Art dans le monde » Albin Michel. 48 fr.

« L'Art dans le monde » aborde, avec ce bel ouvrage, les civilisations européennes. Dans ce domaine si proche de nous à tant d'égards, il existe peu de publications offrant à la fois une présentation claire, une étude documentée (complétée d'une bibliographie et d'un précieux tableau chronologique) et une évocation vivante d'un passé que nous connaissons mal par le fait même que notre propre civilisation l'a adapté et transformé, que les vestiges subsistants nous posent constamment des questions auxquelles nous ne pouvons apporter que des réponses approximatives. C'est dire toute l'importance du livre de Heinz Kähler, dont la lecture est rendue plus intéressante encore par le choix et la qualité de ses illustrations.

L'Art de Venise, par *G. Francastel.* Préface de P. Francastel. 20×24 cm., 256 p., 50 pl. coul. et 50 n. Rel. t. Coll. « Pictura ». Tisné. 54 fr.

Dans la préface de ce premier volume d'une série qui constituera une histoire de la peinture italienne, P. Francastel souligne la diversité et l'originalité des expressions artistiques qui se manifestèrent dans la péninsule hors des classifications chronologiques traditionnelles. Ainsi se trouve justifiée la perspective adoptée, qui se propose de traiter le sujet à partir des centres principaux de son épanouissement. Il est certain que la peinture vénitienne constitue un tout, dont l'auteur fait bien ressortir à la fois l'autonomie et le rayonnement, à travers l'analyse de ses créations les plus hautes, les plus personnelles et les plus attachantes.

Trois siècles de grandeur française, par *Marcel Pobé.* L'art monumental de la Renaissance à Louis XIII. Photos de Jean Roubier. Rel. t. 23×31 cm., 74 p. et 243 pl. h.t. Braun. 69 fr.

Un sujet d'une telle ampleur est difficile à traiter en un seul ouvrage. Pourtant en parcourant celui-ci, en regardant la suite des belles illustrations, c'est bien la « grandeur » de l'architecture monumentale en France qui nous est rendue sensible. Aux ensembles fameux, Fontainebleau, Versailles, les châteaux de la Loire, s'ajoutent, région par région, bien des monuments insuffisamment connus, — un très bel ensemble d'édifices normands par exemple, avec Tillières-sur-Avre, Jouy-sur-Thelle, dans l'Oise, l'église d'Asfeld et le curieux gonflement de ses coupoles de brique, etc... — qui par leur originalité, leur charme ou leur beauté, prennent place tout naturellement dans cette évocation.

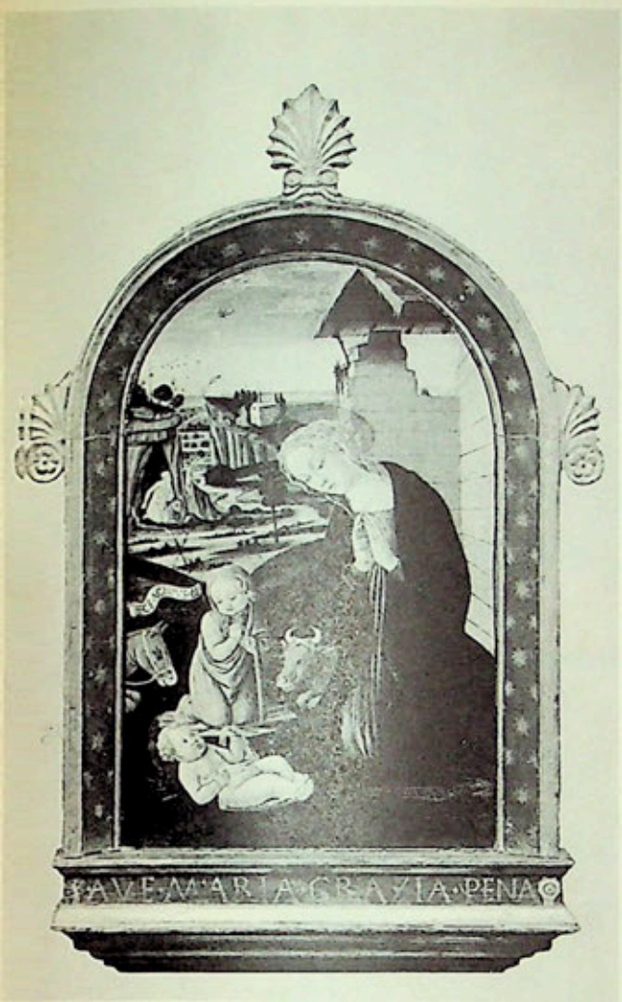
Rome et l'Etrurie, par *J. M. Delettrez.* 13,5×18,3 cm., 488 p., 186 ill., plans, cartes. Rel. toilex sous liseuse. Arthaud. 35 fr. 99.

Pour explorer l'amoncellement de vestiges et de monuments que les siècles et les civilisations, les empereurs et les papes ont laissé

(Suite en page 62.)

Beaux objets sur le marché

▲ *Le groupement harmonieux et l'attitude des personnages, l'expression de leurs visages donnent un caractère très attachant à cette belle* Nativité *du XVe siècle en bois sculpté et polychromé, 29×29 cm.* Bresset, *5, Quai Voltaire, Paris.*

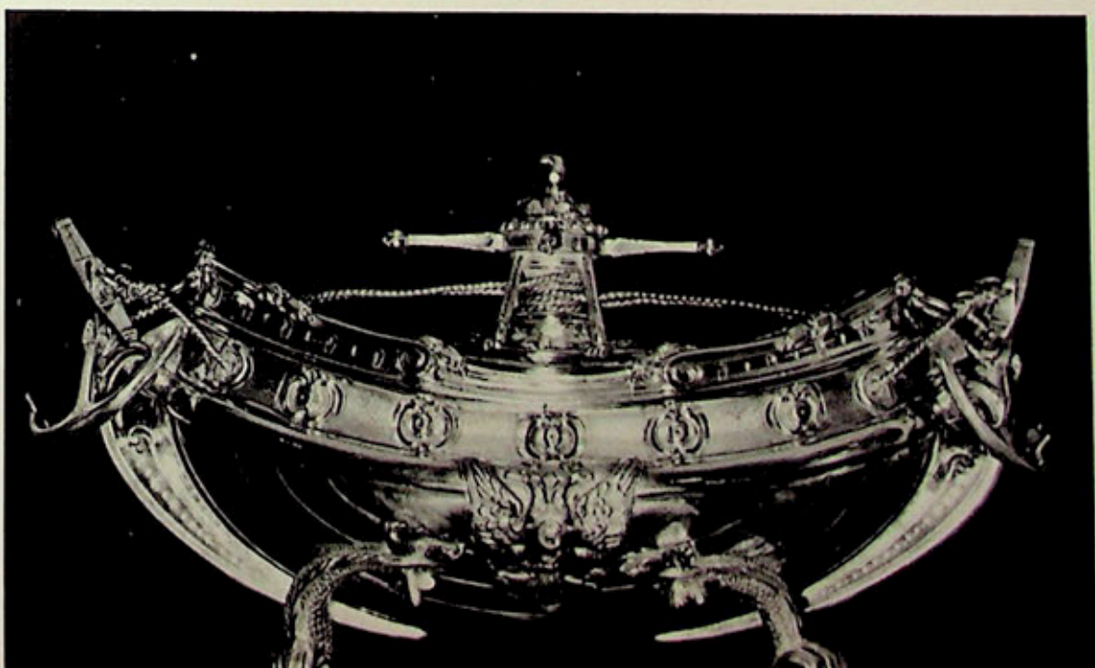


▲ *Jacopo del Sellaio:* La Vierge adorant l'Enfant. *Bois. 98×55 cm. Le peintre réunit ici deux sujets qu'il a souvent traités, Saint Jérôme dans le désert et l'Adoration de l'Enfant, dont le charme typiquement florentin reflète l'œuvre de Botticelli et de leur maître commun Filippo Lippi.* Pardo, *160, boulevard Haussmann, Paris.*

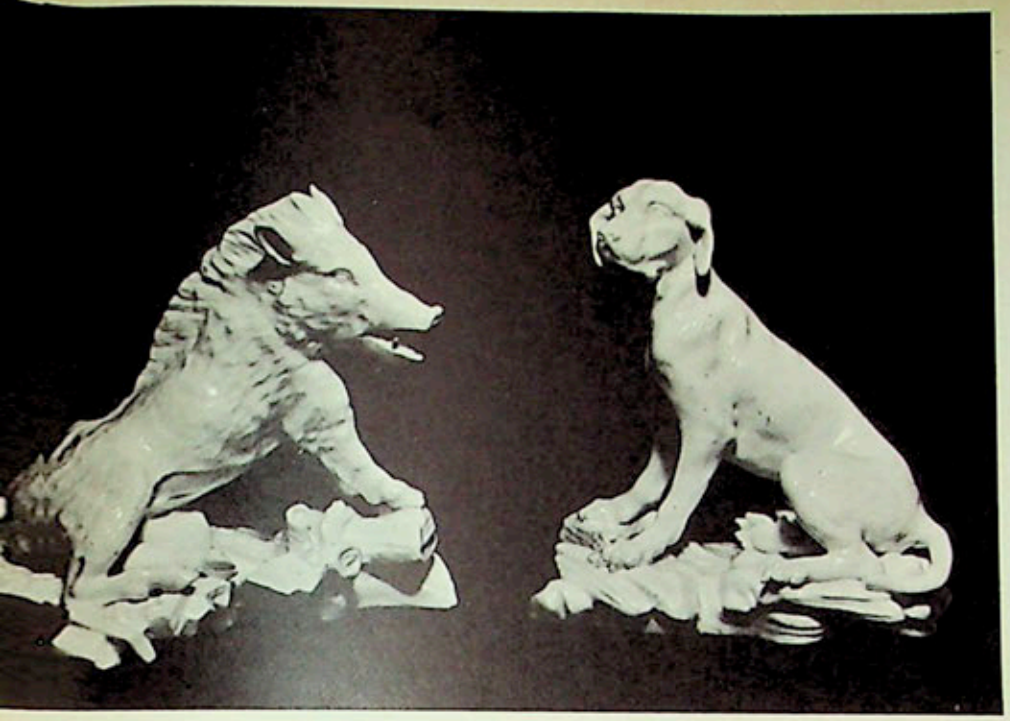
E. Aubry: Portrait présumé de Mademoiselle Duthé. *Toile. 65×82 cm. Elève de Vien et de Silvestre, Etienne Aubry qui a signé ce tableau en 1779, a peint surtout des portraits et des scènes de genre. Dans ce brillant petit tableau, l'élégance exubérante des vêtements, des bijoux, de la coiffure de plume et des étoffes chatoyantes, fait penser qu'il s'agit d'un costume de théâtre. Le modèle, vêtu d'une robe de satin blanc rebrodé de fleurs laissant voir une jupe rose corail, est étendu sur un divan de damas bleu, devant une draperie de taffetas changeant, bleu et rose.* Heim, *109, fbg. Saint-Honoré, Paris.*

▼

Cette étonnante soupière d'argent en forme de nef porte les armes de Catherine II de Russie. Exécutée à Saint-Pétersbourg en 1766, elle évoque parfaitement les fastueuses commandes de l'impératrice et les riches collections qu'elle réunit durant les trente-cinq années de son règne. J. Kugel, *7, rue de la Paix, Paris.* ►



▲
Urne cinéraire en bronze. *Art étrusque. Epoque de Villanova (VIIIe siècle av. J.-C.). Haut. 56 cm. Il s'agit d'une œuvre d'un intérêt exceptionnel et remarquablement conservée. Les figurines ornant le couvercle représentent le sacrifice d'un taureau.* Elie Borowski. *Angensteinerstrasse 7, Bâle.* ►



▲

Cette paire d'animaux, d'une très belle qualité, offre d'autant plus d'intérêt que les sujets en porcelaine tendre de Meunecy *sont devenus extrêmement rares (1735-1773).*
Jansen, *9, rue Royale.*

Fourneau en terre-cuite. *Epoque Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.) 10×31 cm. Outre les figurines et les statuettes d'animaux, les offrandes funéraires trouvées dans les tombes chinoises comprennent une très grande variété d'objets domestiques destinés à recréer pour le défunt le cadre de sa vie quotidienne, notamment des tables d'argile portant des vases, des écuelles, des fourneaux. Celui que nous reproduisons est spécialement intéressant par le rythme et l'animation de la scène qui le décore.*
C. T. Loo, *48, rue de Courcelles, Paris.*

▼

Tête de vieillard *en calamite. Gandhara, IIIe-IVe s. ap. J.-C. Haut. 9 cm. Cette admirable sculpture qui évoque, malgré sa coiffure aux longs cheveux enroulés, les bustes de philosophes romains, est un bel exemple de l'art qui s'épanouit durant sept siècles au nord-ouest du Pakistan, par le contact entre l'art classique et la civilisation bouddhique.*
Spink & Son *Ltd, 5-7 King street, St James's, Londres.*

▼

▲

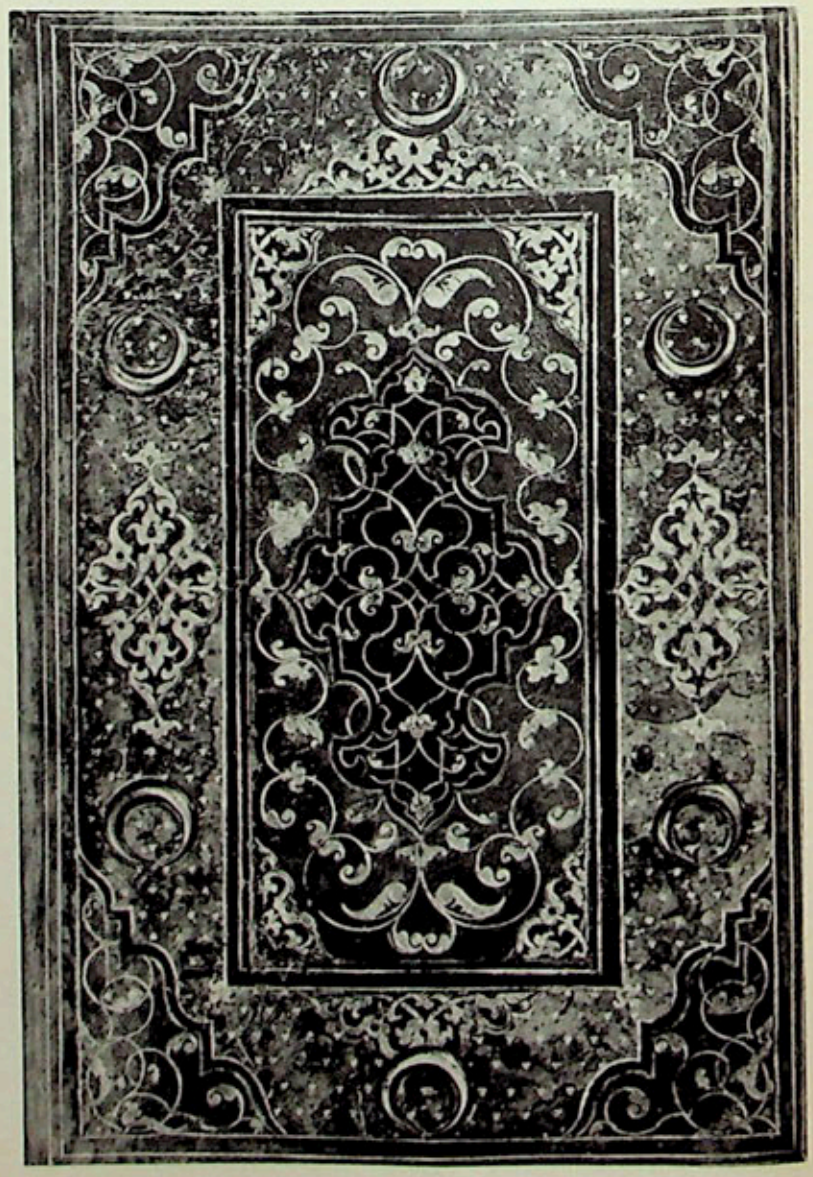
Dans cette belle statue de pierre, *qui date de la fin de l'époque gothique, une courbe à peine sensible anime l'attitude d'un mouvement dont la stylisation évoque l'antique et la fermeté du drapé souligne le corps étudié avec une science qui annonce les temps nouveaux. Haut. 65 cm.* Marthe Baschet, *1, rue Saint-Simon, Paris.*

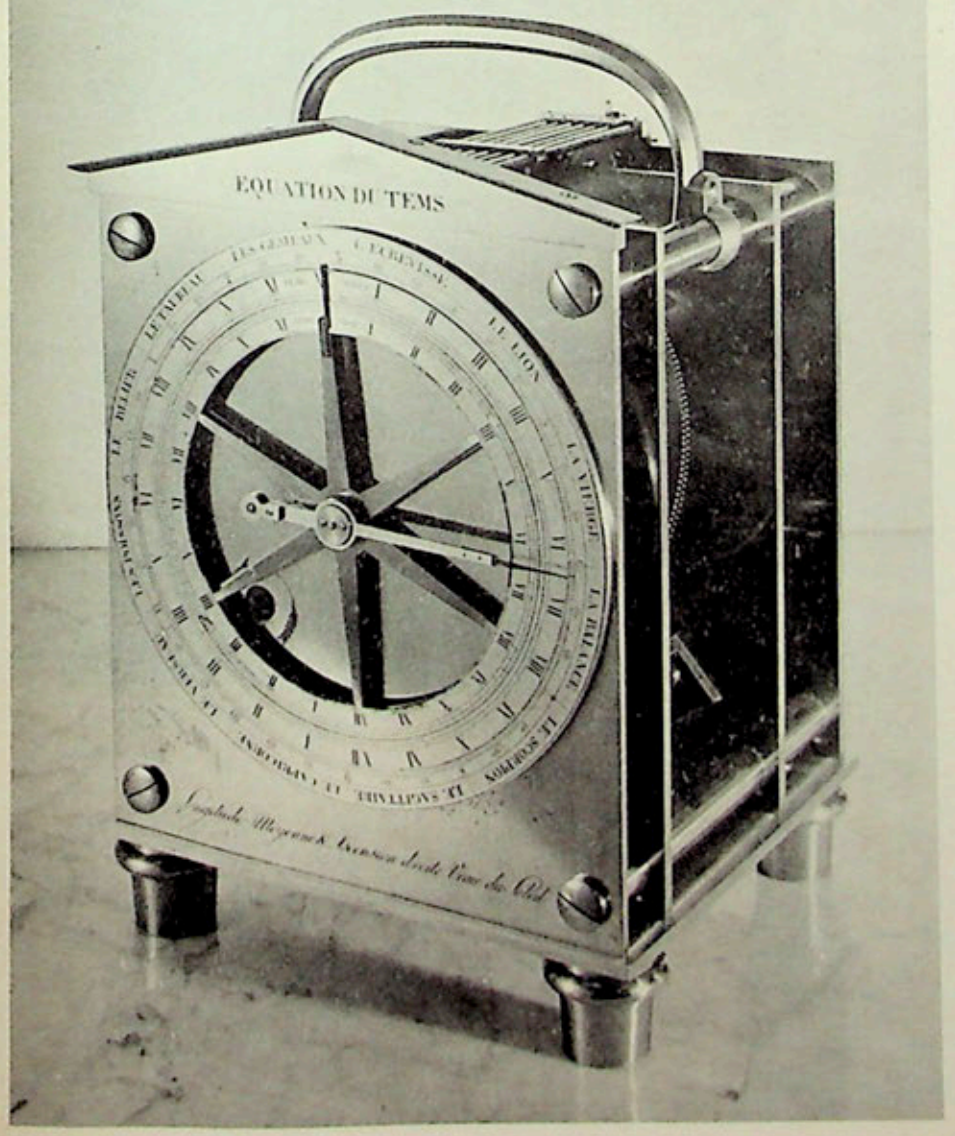
C'est la première Bible en français, *publiée par Jean de Tourne en 1554, monument typographique du célèbre imprimeur lyonnais, illustrée de 181 gravures sur bois par le Petit Bernard. La superbe reliure à compartiments mosaïqués et dorés, surmontés de six croissants d'argent en relief, a été exécutée pour Henri II et Diane de Poitiers par l'artiste qu'on a nommé « le grand doreur du roi ».* Librairie Lardanchet, *100, faubourg Saint-Honoré, Paris.* ►

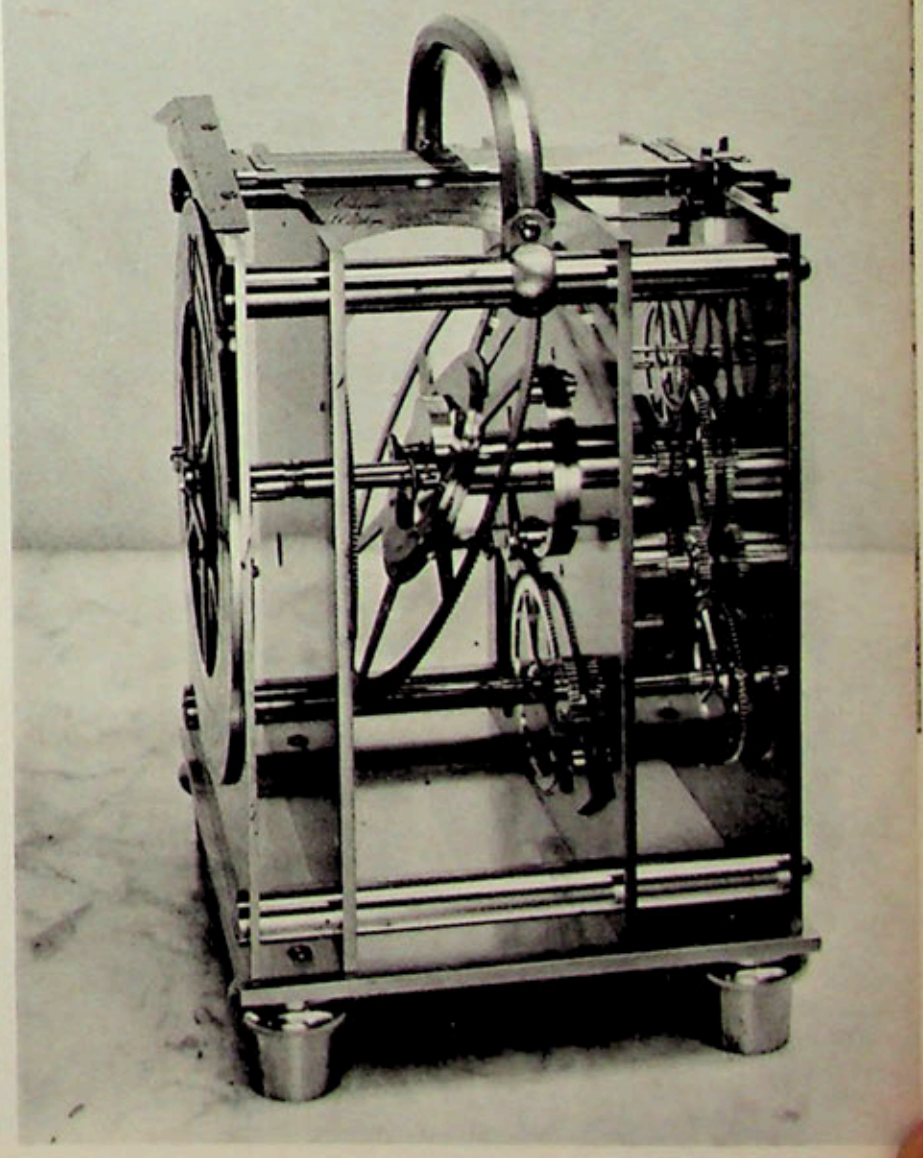
Table-bureau Regency *en bois de rose. Le décor inspiré de l'antiquité, — comme le dessin des montants qui dérive du siège curule romain, — allie le bronze, pour les palmettes, les étoiles et les perles, au bois des pieds et des têtes de lion, ce qui est fréquent pour les meubles de cette époque. Celui-ci est remarquable par ses proportions et sa qualité.* Mallett, *40 New Bond street, Londres.* ►

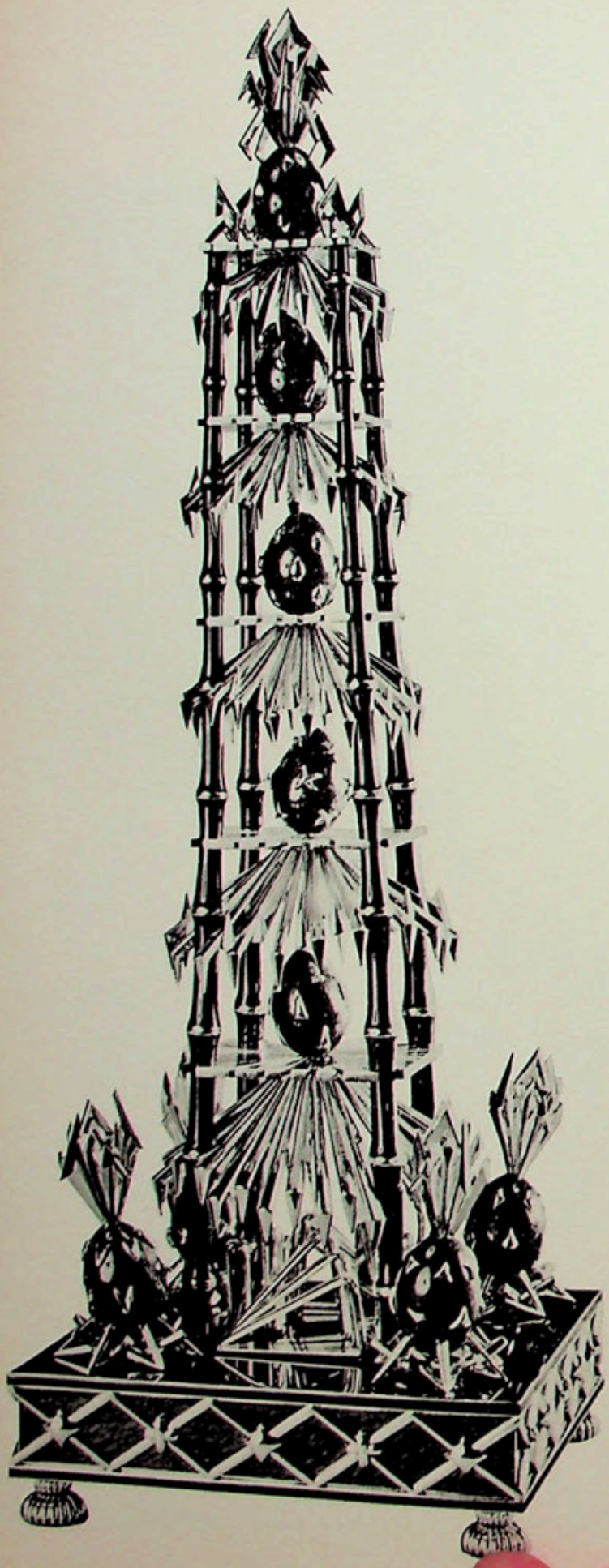
Page ci-contre, en bas

Cette superbe pendule-squelette *porte la signature de l'horloger Antide Janvier. La qualité de ses œuvres, la perfection de leur mécanisme ont fait de lui le plus célèbre horloger de son temps. Celle-ci est datée de 1820.* Diette, *4, avenue Matignon, Paris.*



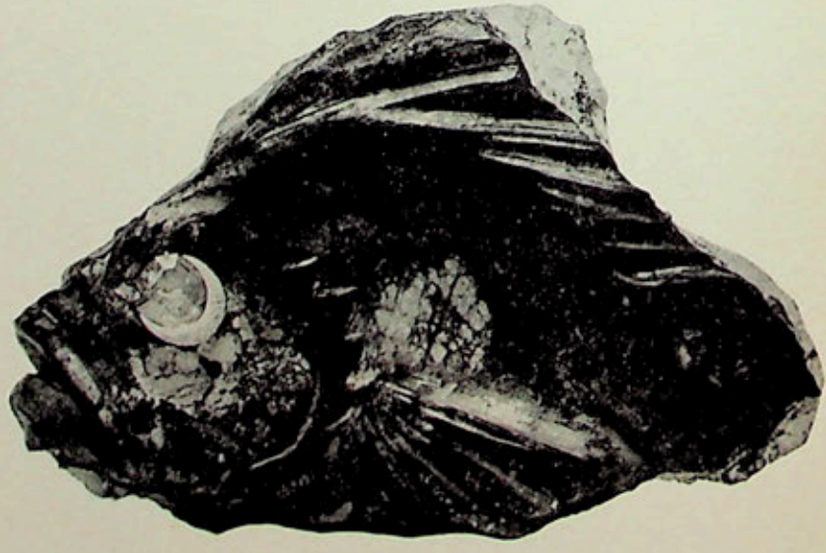

EQUATION DU TEMS





◄ *Sur le thème classique de la* pyramide, *Jean Schlumberger — qui maintient la tradition des grands créateurs d'objets dont le dernier fut Fabergé — a conçu cette pièce, et son pendant identique, réalisé en laque, émail et or d'une hauteur de 35 cm.* Schlumberger, *4, rue de Ponthieu, Paris.*

La forme même du bloc d'azurite, veiné de bleu et de vert, a inspiré à un créateur d'aujourd'hui l'idée de ce poisson *dont l'œil est fait d'un peridot et souligné d'une matière nouvelle qui est une sorte de crépi d'or. Long. 15 cm.* Sterlé, *43, avenue de l'Opéra, Paris.*
▼



andré breton / yves tanguy

VOLIERE

PIERRE MATISSE NEW YORK

Reproduction en fac-similé tirée à deux cent cinquante exemplaires d'un manuscrit d'André Breton illustré par Yves Tanguy. Les vingt-deux premiers exemplaires comportent un texte autographe et un dessin original.

L'exemplaire six cents francs | Les exemplaires de tête sont dès maintenant épuisés.

DISTRIBUE EN FRANCE PAR LES EDITIONS DE L'ŒIL
3 RUE SEGUIER, PARIS 6

EMMANUEL CHABRIER

Suite de la page 22

inouïes, des reflets incomparables, des verts émeraude à faire envie à ta sœur, des expressions vagues de bleu à désespérer Lamartine et, des moutonnements sur les rocs à inspirer des vers d'un kilomètre à Hugo; avec des frissons, des spasmes, des soupirs à étouffer Musset, avec des aiguilles, des coins inconnus, des phosphorescences, des reflets métalliques à faire pâmer Monet (...).»

« Si, écrit Chabrier à Costallat, pour être « un », il est fatal d'être ennuyeux, je préfère être 2, 3. 4, 10, 20, — enfin je préfère avoir dix couleurs sur ma palette et broyer tous les tons (...). Moi, je veux que ce soit beau « partout » et le beau prend trente-six formes; s'il ne faut traiter que le gris perle ou le jaune serin avec leurs nuances, ça ne me suffit pas, et sur le catalogue du Bon Marché, il y a trois cents nuances rien que dans le gris perle! Un peu de rouge, nom de Dieu! à bas les gniou-gniou! jamais la même teinte! De la variété, de la forme, de la vie par dessus tout et de la « naïveté » si c'est possible, et c'est ça le plus dur! » Cette naïveté souhaitée par Chabrier n'est-elle pas celle qui préoccupe l'ami de Manet, Baudelaire, qui voit en elle la « domination du tempérament dans la manière », un « privilège divin dont presque tous sont privés »? N'est-ce point à cette naïveté que Chabrier et Manet doivent d'être audacieux sans volonté délibérée, l'un et l'autre indépendants, ne cherchant point à passer pour des révolutionnaires mais souhaitant plaire? Ainsi Chabrier donne-t-il à ses « Pièces » pour piano le qualificatif de « Pittoresques », très certainement dans l'intention d'attirer le public si friand alors de ces morceaux de genre tout extérieurs qui abondaient dans la littérature de piano. « Pittoresque, écrira Debussy à Pierre Lalo, mot bannière sous lequel on range des choses qui n'ont rien à voir avec ce que représente exactement ce mot.» Les *Pièces Pittoresques* de Chabrier confirment la remarque de Debussy. Ce ne sont que pures créations musicales sans intention anecdotique. N'en verra-t-on pas une preuve dans le fait que les titres ne sont pas de lui mais de son ami le compositeur Paul Lacome. «— Dites donc, Paul, qu'est-ce c'est qu'ça? » lui demandait-il après lui avoir joué son morceau. Lacome suggérait un titre aussitôt accepté. C'est ainsi que ces noms évocateurs tels que *Idylle* ou *Sous-Bois*, qui excitèrent la verve bavarde de certains critiques d'alors, sont de Paul Lacome. Ainsi Manet, avant tout soucieux de peinture et si étranger aux commentaires extra-picturaux, avait-il, pour son malheur, laissé Zacharie Astruc baptiser sa Vénus, *Olympia*. Cette indifférence au sujet est d'ailleurs sensible dans la composition aussi bien des toiles de Manet que dans la plupart des œuvres de Chabrier. Encore que cette science de composer, c'est-à-dire de présenter le sujet, n'ait rien de conventionnel chez ces deux artistes, ce n'est assurément pas là ce qui les intéresse d'abord et ce pourquoi ils sont uniques. Cette recherche offre quelque chose d'encore trop intellectuel pour eux, leur art est plus abstrait et ne fait appel qu'aux seules ressources sensibles de la peinture comme de la musique. Ravel, qui aimait associer l'art du peintre à celui du musicien, se plaisait à voir dans l'une des *Pièces Pittoresques*, *Mélancolie*, le pendant musical de l'*Olympia*. Et ne verra-t-on pas un symbole dans le fait que Chabrier ait accroché *Un bar aux Folies-Bergères* au dessus du piano sur lequel il composait et, peu avant sa mort, ait exprimé le désir — qui ne put être réalisé — de reposer près de Manet? Que Valéry n'a-t-il dans son *Triomphe de Manet* associé Chabrier à Manet et Baudelaire, marquant ainsi l'orientation esthétique semblable de ces trois grands artistes dont les œuvres inauguraient une nouvelle conception de l'art: « Ils n'entendent pas spéculer sur le « sentiment », ni introduire les « idées » sans avoir savamment et subtilement organisé la « sensation ». Ils poursuivent, en somme, et rejoignent l'objet de l'art, le « charme », terme que je prends ici dans toute sa force.»

Le parallèle Chabrier-Manet pourrait être poursuivi. Ne travaillent-ils pas de la même manière, Manet enrichissant sa toile par apports successifs, Chabrier raffinant par adjonctions? L'un et l'autre œuvrent obstinément pour donner l'apparence de l'aisance, du spontané. Ils y réussissent à ce point qu'on a peine à croire Chabrier quand il confie: « Tout me coûte beaucoup de travail. Je n'ai pas ce qu'on appelle la facilité » et Berthe Morisot quand elle écrit à sa sœur à propos du portrait que fait Manet d'Eva Gonzalès: « Il me dit être à la 40e séance et la tête est à nouveau effacée.»

Leur grande crainte c'est d'être ennuyeux: « Je ne suis pas embêtant!! Non, non! N'est-ce-pas? Oh! cet ennui; voilà surtout ce dont je cherche à me garer! » déclare Chabrier, cependant que Manet s'écrie: « Pas de pensum, ah! non, pas de pensum! » Renoir semblablement dira: « Un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui jolie. Il y a assez de choses embêtantes dans la vie pour que nous n'en fabriquions pas encore d'autres. Je sais bien qu'il est difficile de faire admettre qu'une peinture puisse être de la très grande peinture en restant joyeuse. On ne prend pas au sérieux les gens qui rient. L'art en redingote, que ce soit en peinture, en musique ou en littérature, épatera toujours. »

Faut-il aussi noter le rôle libérateur que joua, pour Chabrier comme pour Manet, l'Espagne? Ce soleil ardent qui accuse les contrastes, ce Velasquez, ce Goya dans lesquels se reconnaît Manet, cette musique populaire espagnole d'une si grande richesse rythmique qu'écoute et note avec avidité Chabrier, les autorisent à s'affirmer. En regard de tant de toiles de Manet qui doivent à l'Espagne, on citera avant tout, de Chabrier, son éblouissante *Espana*, violent coup de soleil près duquel paraissent sombres les autres œuvres contemporaines. Mais de même que Manet dans son *Ballet Espagnol*, bien qu'inspiré par d'authentiques Valenciennes reste un « Espagnol de Paris », l'*Espana* de Chabrier conserve, malgré la présence de thèmes folkloriques, un côté « Piazza Clichy. » Enfin Chabrier, comme Manet, connut « l'état critique d'un artiste en proie à plusieurs tentations rivales et capable de plusieurs manières admirables d'être soi.» (Valéry).

Si, comme l'affirme André Malraux, « le premier caractère de l'art moderne est de ne pas raconter », un Manet et les Impressionnistes, un Chabrier, sont les héros de cet art. C'en est fait désormais des dieux et des déesses, des grands tremblements pathétiques; ils découvrent le sublime dans le quotidien. Aussi répugnent-ils à une hiérarchie des genres et traitent-ils avec le même sérieux un sujet familier ou frivole qu'un thème apparemment plus noble, marquant même une prédilection pour le familier et le frivole, voire l'humour, qui les préserve du faux sublime, de la pédanterie, de cette éloquence dont Verlaine voulait qu'on lui tordît le cou. « Il y a trois sortes de musique; la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas », assurait Chabrier dans une de ses boutades primesautières où se découvrent ses idées et ses goûts. De même qu'une serveuse de bar, une asperge ou une femme enfilant ses bas deviennent prétextes pour Manet à des peintures qui n'ont rien de mineur, Chabrier élève au grand art des opéras-bouffes comme *L'Etoile* ou *L'Education Manquée*, des romances, de courtes œuvres pour piano comme les *Pièces Pittoresques*.

Publications reçues

Suite de la page 51

à Rome, la formule du livre-guide illustré, si elle pouvait sembler difficile à réaliser, se révèle particulièrement efficace. Aucune ville n'a inspiré, au cours des générations, autant de commentaires, de descriptions, de jugements esthétiques, aux poètes, aux historiens, aux critiques. L'auteur a choisi les plus pertinents, les plus évocateurs, pour étayer des itinéraires équilibrés et cohérents. De la même manière, l'Etrurie est présentée pour la première fois au « touriste » avec les plus récentes mises au point archéologiques.

Bois sculptés polychromes en Italie du XIIe au XVe siècle, par *Enzo Carli*. Texte français de P. Jean-Richard. 25×30 cm., 120 p., 90 h.t. coul. 130 ill. n. Rel. t. sous jaquette. Hachette. 120 fr.

L'auteur a choisi les œuvres les plus représentatives de cette forme d'art qui a donné en Italie, du XIIe au XVe siècle, un ensemble d'une remarquable originalité et qui a connu, selon les régions, des moments et des degrés d'épanouissements divers. La belle série des planches en couleurs, — d'Andrea Pisano, Jacopo della Quercia, les maîtres anonymes ombriens, siennois ou toscans, — rend bien compte de cette variété et de cette qualité. L'auteur a constitué ainsi un « florilège » de la sculpture sur bois qui est aussi l'un des chapitres les plus attachants de l'histoire de l'art italien.

Albert Dürer, par *H. Pastoureau* et *L. Dubief*. Dessins. 20×28 cm., 192 p. dont 122 pl. Couv. toile sous jaquette. Roger Dacosta. 65 fr.

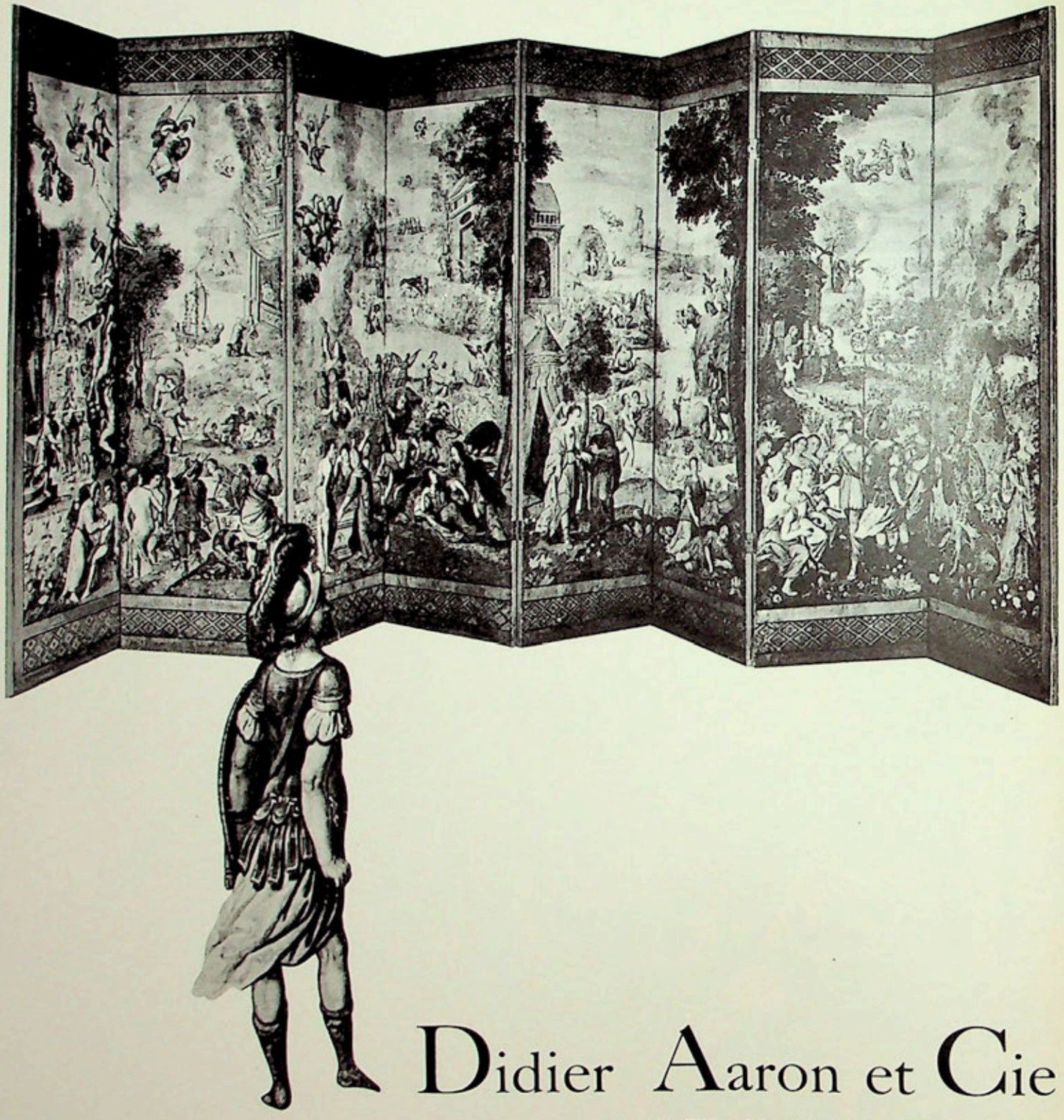
Le dessin est sans doute l'expression la plus révélatrice de la personnalité profonde d'un artiste. Ceci est vrai pour Albert Dürer plus que pour aucun autre, et le livre de H. Pastoureau et L. Dubief est à ce point de vue du plus grand intérêt. C'est un choix des plus admirables dessins du maître, les plus célèbres et d'autres moins connus, dans une édition soignée et avec un texte utile sur la vie et l'art du peintre.

L'Art irlandais, par *Françoise Henry*. 1 volume, 320 p. dont 112 pl. n. et 14 coul. Collection « La Nuit des Temps ». Zodiaque. 34 fr.

Dans une collection qui nous a présenté, région par région, les composantes essentielles de la civilisation romane, ce livre devait avoir sa place. Françoise Henry, qui connaît mieux que personne l'art et l'histoire de l'Irlande sait en parler avec autant d'intelligence que de goût, qu'il s'agisse d'évoquer l'époque druidique, le rôle de saint Patrick, la venue de saint Colomban en Gaule et les pérégrinations des moines sur le continent, ou l'originalité de l'art irlandais, l'orfèvrerie, les enluminures, les croix de pierre aux décors étranges. Son livre est la meilleure des initiations à un sujet qu'il était important de nous faire mieux connaître.

A. VANTOURA. Dessins.

A.Vanloura



Didier Aaron et Cie

ANTIQUITES - DECORATION
32 RUE BOISSIERE PARIS XVIe

C. CHASSIN

22

décoration

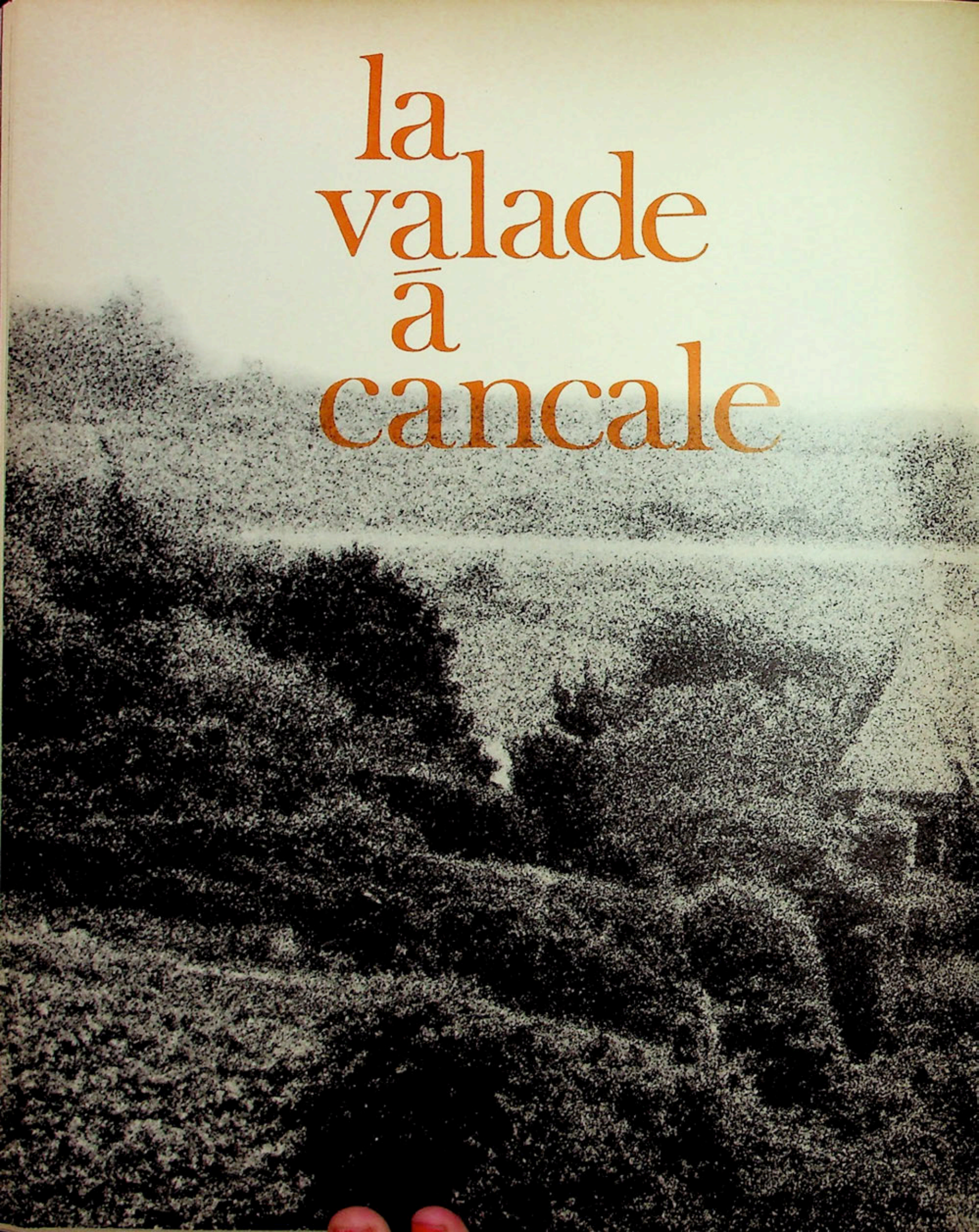
formes nouvelles

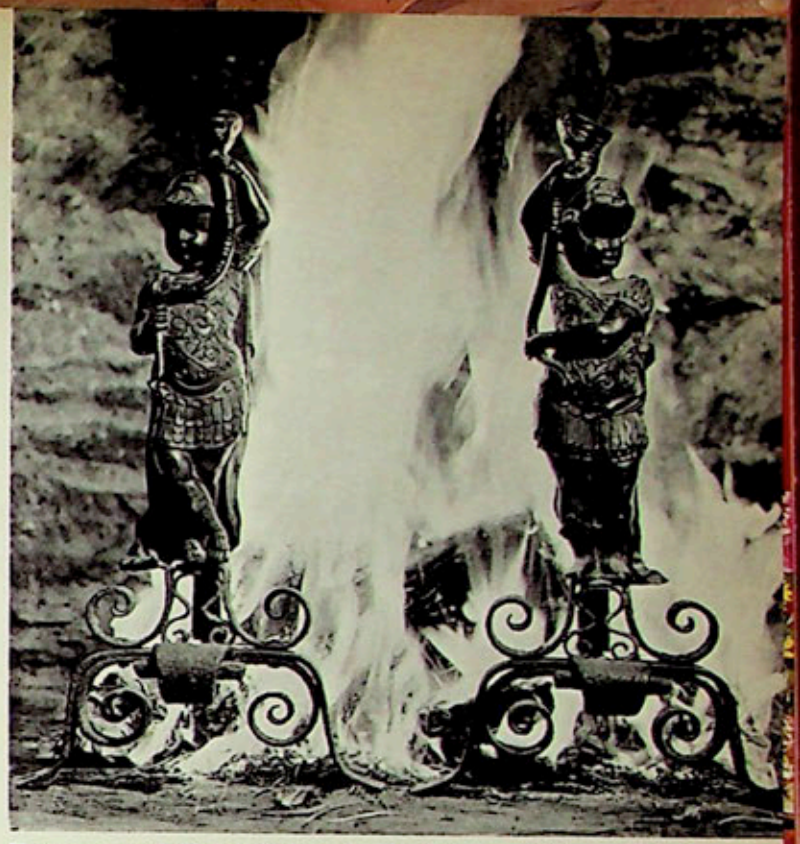
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

la valade ā cancale





Une maison de pêcheurs dans un vallon donnant sur la baie du Mont-Saint-Michel. Murs de granit, toit d'ardoises, la construction date de 1637. C'est là que l'antiquaire Jacques Damiot a installé sa retraite.

Ci-contre, les chenêts en fer forgé à sujets de bronze début XVIIIe qui maintiennent les bûches dans la cheminée de la grande pièce du rez-de-chaussée (voir page 69).

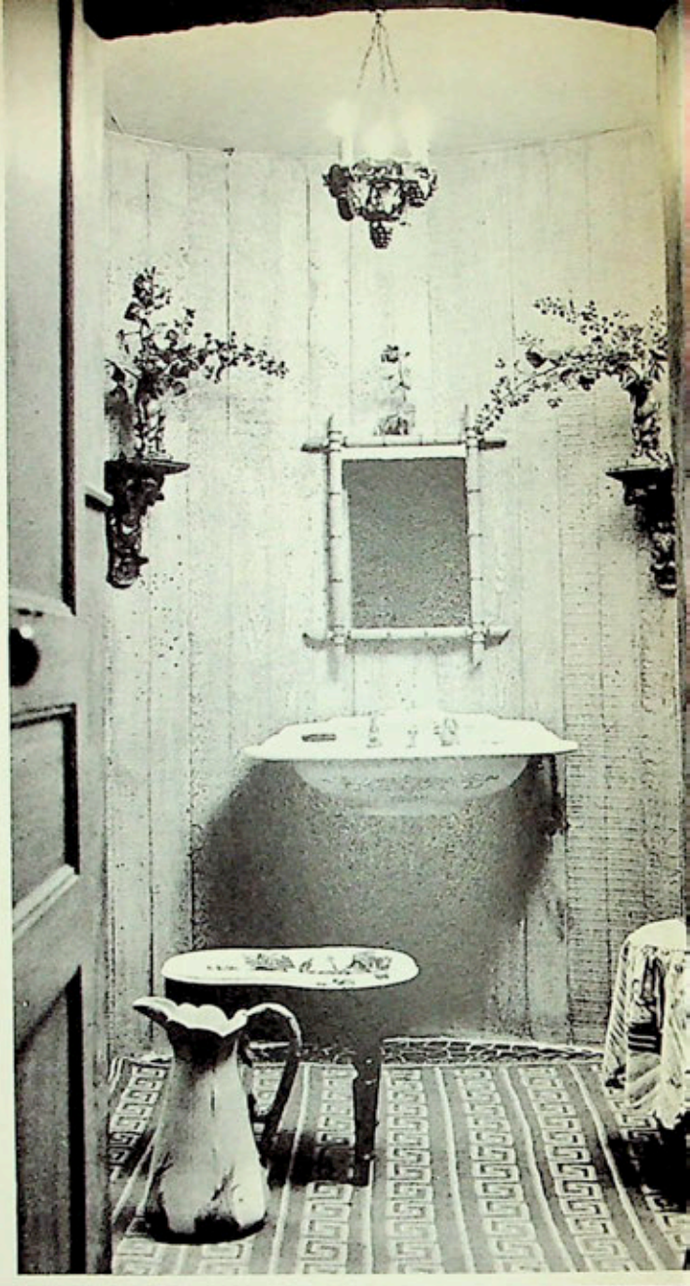
Reportage Jeannie Dumesnil / Photos Pierre Berdoy

Page ci-contre

Tout autour de la grande pièce du rez-de-chaussée, Jacques Damiot a disposé des boiseries de chêne 1830 laquées blanc comme les poutres du plafond. Il a tendu les murs d'un tissu imprimé Louis-Philippe, des rideaux d'andrinople encadrent les fenêtres. Un sol de galets sur lequel est jetée une peau de lionne complète ce cadre que meublent des sièges victoriens en cuir. De part et d'autre du canapé, des tabourets en céramique à décor de poissons, ce sont des créations du célèbre céramiste tourangeau Avisseau qui, au début du XIXe siècle, avait retrouvé les procédés de Bernard Palissy. Sur le tabouret qu'on voit au premier plan, des objets 1900, un écureuil et un hérisson naturalisés. Les bouquets sont composés d'hortensias et de branches de pommiers avec leurs fruits. Devant le canapé, une petite table en forme de trèfle sur laquelle on a posé un coffret en coquillage des Iles. A gauche, encadrant la cheminée, deux consoles Empire en ébène supportent des vases en barbotine en forme de dauphins.

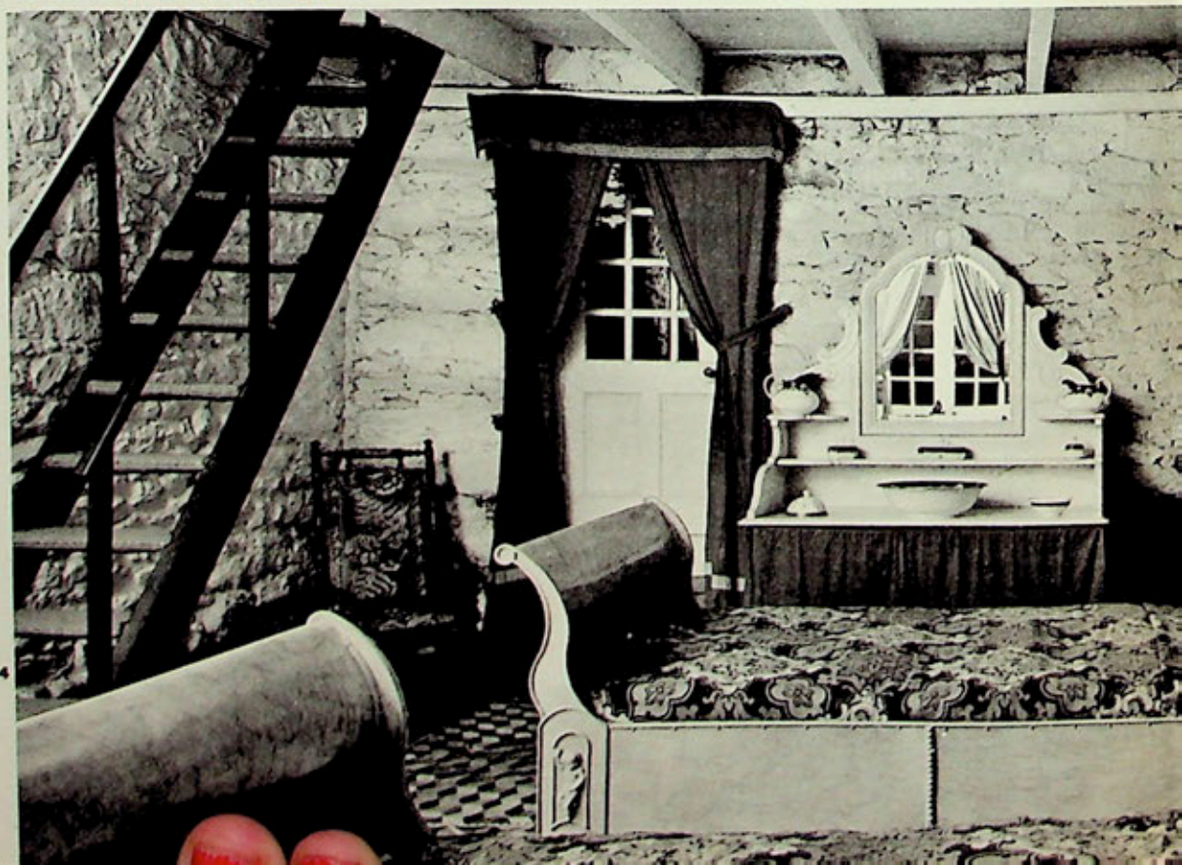
Le cabinet de toilette est installé dans une tour. Lavabo à décor de fleurs bleues, bidet 1830 et pot à eau en forme de bouton de rose. De part et d'autre du miroir, une paire de consoles en barbotine 1830, l'une ornée d'une sirène, l'autre d'un triton ; elles supportent des vases en terre de pipe vernissée en forme de coquillages où l'on a disposé des branches chargées de mûres. Le lustre est également en terre de pipe de Langeais vernie brun pour la monture, et polychrome pour les grappes de raisins. On aperçoit à droite un pouf recouvert du tissu « Les Automates » créé par Jacques Damiot (diffusé par les Tissus Marignan). Murs peints façon pitchpin, tapis de tricot à motifs de grecques jaune et bleu.

3



Dans la chambre dite « de Juliette », une paire de lits en tôle peinte faux bois d'érable recouverts de couvre-lits en granité romantique. Sur la table de chevet, un vase en vieux Paris à décor inspiré de Walter Scott, au-dessus un tableau en broderie de laine représentant Marguerite Marie Alacoque, la sainte de Nevers. Les murs de granit sont peints à la chaux. Sur la table de toilette en marbre blanc, des accessoires Napoléon III en vieux Paris blanc et or. A gauche de la porte que garnissent des rideaux d'andrinople, un fauteuil à bascule 1880. L'échelle de meunier conduit au grenier (voir p. 69).

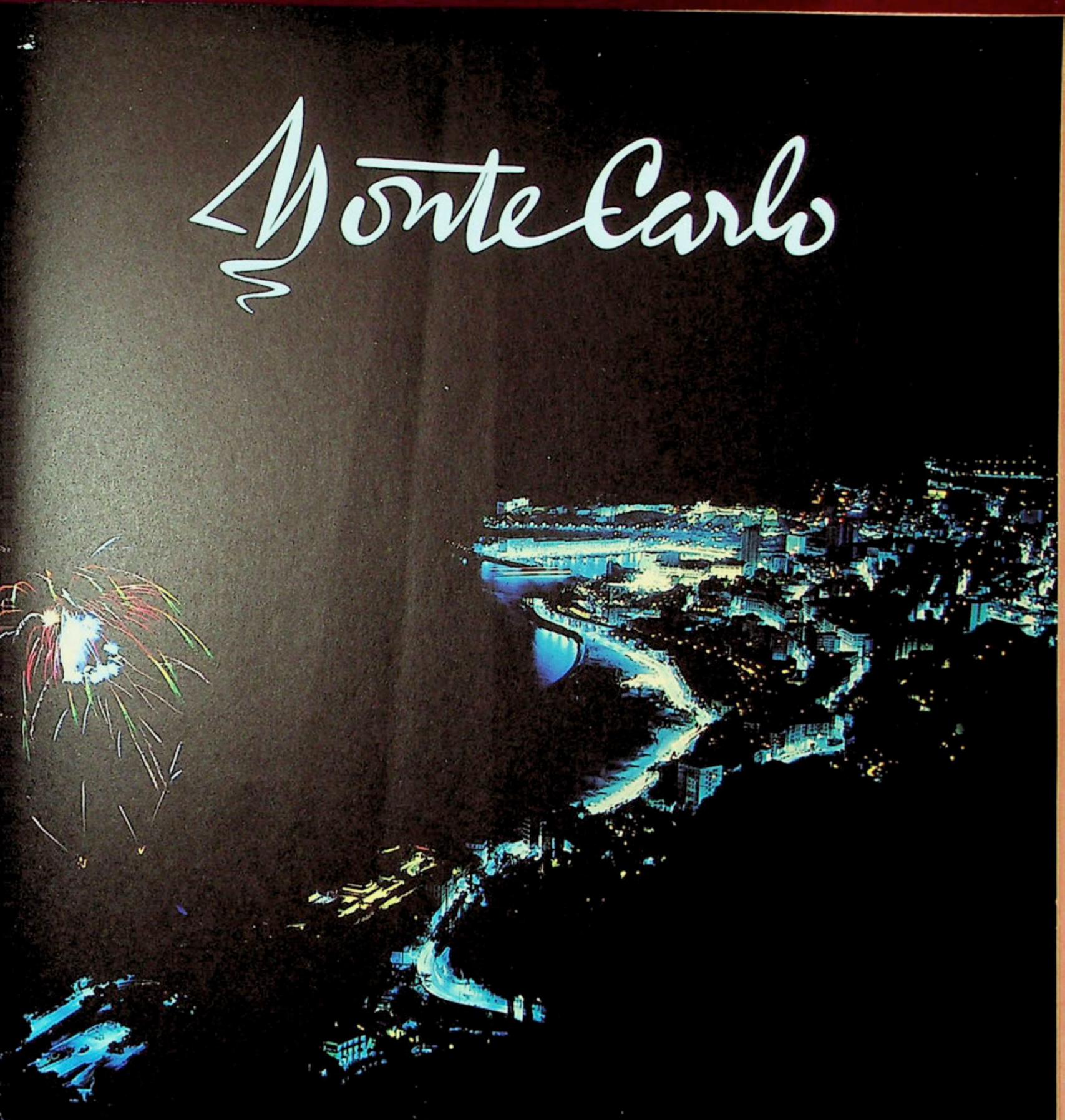
4



Au grenier, la charpente a été conservée apparente ; c'est là que l'on vient se reposer dans un décor très représentatif du goût de l'antiquaire parisien. Au premier plan, une petite banquette vénitienne devant une table recouverte d'un damas rouge où sont posés deux chandeliers d'église en tôle polychromée à décors de pampres et un surtout en bois noir sculpté. Le fond de la pièce est occupé par une grande armoire malouine en acajou du XVIIIe siècle. A droite, quatre fauteuils romantiques en tissu brodé composent un coin conversation ; ce sont ceux avec lesquels Jacques Damiot avait recréé l'appartement de Sarah Bernhardt pour l'exposition du Tricentenaire de la Comédie-Française au château de Versailles. Entre les fenêtres, une belle console italienne du XVIIe est recouverte d'un tissu brodé et peint sur lequel on a posé un miroir bagué en palissandre tourné. A gauche, devant la rampe de l'escalier, un chevalet de peluche présentant un médaillon de faïence à l'effigie de Gabrielle d'Estrées.

Dans l
une pai
d'érable
nité ron
un vase
de Wal
en brode
rite Mai
Les mur
Sur la
dés acc
Paris b
que gar
un faut
meunier

Monte Carlo



OPÉRA ★ COMÉDIE ★ CONCERTS ★ BALLETS
INTERNATIONAL SPORTING CLUB: GRANDS GALAS
RALLYE MONTE-CARLO ★ GRAND PRIX AUTOMOBILE DE MONACO
TOURNOI INTERNATIONAL DE BRIDGE ★ EXPOSITION CANINE INTERNATIONAL
GOLF ★ TENNIS ★ YACHTING ★ PISCINE d'HIVER et SAUNAS FINLANDAI
NIGHT-CLUBS: CABARET DU CASINO ★ SCOTCH CLUB
HOTEL DE PARIS ★ HOTEL HERMITAGE

GALERIE
MARCEL BERNHEIM
35, rue de la Boétie - Ely 14-15
PARIS 8e

DU 3 AU 16 JANVIER 1964

HERBERT JOCHEMS
Duindigt 9
LA HAYE - Hollande